



الأسرة التي تقرأ مهرجانات



شكسيريات

د. نهاد صليحة



إهداء 2006

**ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران
الإسكندرية**

شكيب، يات

د. نهاد صلاحية

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية
١٩٧٢



مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

الجهات المشاركة:

**جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب**

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

تقديم

- منذ خمسة عشر عاماً أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحملها ميزانية كل راغب في القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية في مصر سوف يتوقف كثيراً عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين في مصر في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب في هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عاماً، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة ٣١١٣ عنواناً فى

مختلف فروع المعرفة، طُبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطُرحتها في الأسواق بأسعار زهيدة في متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتترج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهاً للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

● وهذه الأرقام تعطي دلالة لعدد المستفيدين من القراء، ولعل جزءاً كبيراً منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضاً على مجموع الكُتَّاب الذين أسهموا في مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتباً كما عادت الفائدة أيضاً على المطابع، ودور النشر الأخرى التي شاركت في المشروع. وبالتالي فالفائدة قد عمّت كل الأوساط الثقافية المهتمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالي مائة عنوان في ثوب جديد، ويُعتبر ذلك مقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

ناصر الأنصاري

القاهرة

مايو ٢٠٠٥

إلى ابتى وصديقتى الغاليتين ..

سارة عنانى ومايسة زكى ..

اللتين «دوختهما» معى فى متاهاتى الشكسيرية ... ولولاهما
لظلمت أقبح هناك .. فى ذلك العالم الساحر الذى يعج بالعميان
والحمقى والمجانين ، حيث الحكمة ضرب من الجنون ، والدنيا مسرح
كبير يموج بالأقنعة ، وتختلط فيه الحقيقة بالوهم ، كما يتوه المخبر فى
المظهر ، والواقع فى الحلم . إذا كنا حقاً قد خلقنا من نفس الخامة التى
تُنسج منها الأحلام - كما يقول الساحر (برسبرو) فى العاصفة ، وإذا
كانت حياتنا الصغيرة حلم يحيطه النوم - نوم ما قبل الميلاد ونوم ما
بعد الموت .. إذا كان هذا حقاً .. فقد كنتما يا ابتى أجمل الرؤى فى
ذلك الحلم العجيب .

نهاد ١٩٩٩

المحتويات

الصفحة

الموضوع

٣	إهداء
٧	مقدمة
١٣	* رى ما تحب بين الواقع وعالم الحلم والخيال
١٩	* روميو وجولييت فى حديقة النهر .
٢٦	* حلم ليلة صيف فى عيون مصرية وإنجليزية
٣٣	* الليلة الثانية عشر . . . أم مسرح العرائس ؟
٣٩	* ترويض النمرة : قراءة اخراجية جديدة فى نص قديم
٦٤	* الملك لير أو عندما ترتدى التراجيديا قناع المهرج
٧٠	* الملك لير بين التراجيديا والعبث والسياسية
٩٢	* الملك لير فى المنصورة
٩٨	* ملك يتعرى وآخر يتنكر : الملك لير وريتشارد الثالث
١١٣	* ماكبث فى ثيابه القديمة

- * ماكبث والمسرح القاتل . ١١٧
- * هاملت والخلل وجنون العالم . ١٢٦
- * شباك أوفيليا : إطلالة على الحياة أم مشهد من القبر ١٩١
- * كلمة أخيرة : النساء يفتحن النار على شكسبير ٢٢٣

مقدمة

ذات يوم جاءتني ابنتى سارة تحمل قصيدة كتبها أحد زملائها فى الجامعة ، وهو الشاعر محمد متولى الذى كافأنى الزمان فيما بعد بأن أصبح ابنى شرعاً حين تزوج ابنتى بعد أن كان ابنا روحياً .

كانت القصيدة مداعبة طريفة تتندر بحبى لشكسبير ، فقد كنت فى ذلك الوقت أضع على الزجاج الخلفى لسيارتى الزرقاء الصغيرة «الباندا» ملصقاً يقول I Love Shakespeare - أى أنا أحب شكسبير - وكنت فى ذلك الوقت أيضاً أدرّس شكسبير فى قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة القاهرة للسنة الثالثة وكنت أجد متعة لا توصف ولا تقدر بمال فى هذه المحاضرات ، فقد كنت فى حقيقة الأمر أمثل المسرحيات ، وأقوم بجميع الأدوار فيها وقد كان حلمى يوماً أن أكون ممثلة لكن الأقدار عاندتنى ، وكنت أشرح المسرحيات للطالبات والطلبة وأناقشها معهم وكأنتى مخرجة بصدد إخراج هذه المسرحيات على خشبة المسرح ، وأحلل المشاهد والمواقف والشخصيات من وجه نظر الممثلين الذين سوف يجسدونها أمام الجمهور . وربما كانت هذه الطريقة هى أفضل مدخل لتدريس هذه

الأعمال وتقريبها إلى عقول وقلوب شباب الدارسين ، وربما كانت أيضا أفضل وسيلة لدفع المحاضرين إلى إعادة النظر فى التحليلات والتفسيرات السابقة لهذه المسرحيات ، وإعادة اكتشافها من جديد ، وربطها بالواقع من حولنا وتنسيج حياتنا اليومية .

وأعترف أننى قد أعدت اكتشاف هاملت ، وعطيل ويوليوس قيصر ، والليلة الثانية عشر ، وماكبث ، والملك لير . وغيرها من خلال هذه المحاضرات الممتعة (وربما كان من الأصديق أن أسميها بروفات تمثيل) ، كما راجعت الكثير من آرائى السابقة حولها وتفسيراتى لها ، كما راجعت كل ما قرأته من قبل بصددتها سواء أثناء دراستى فى نفس القسم والجامعة أو فيما بعد .

وقد كان الفصل الخاص بهاملت فى هذا الكتاب ، والآخر الخاص بالملك لير نتاجاً مباشراً لهذه المحاضرات ، كذلك تحمل كل أجزاء الكتاب الأخرى آثار الجهد الذى بذلناه معاً - أنا وتلامذتى (وهم أصدقائى أيضا ورفاقى) - فى البحث والتنقيب فى طبقات هذه النصوص وأعماقها المظلمة . وأذكر أننا توقفنا معاً ذات صباح لنعيد قراءة هاملت من منظور جديد تماما بعد زيارة فرقة مسرحية انجليزية إلى القاهرة وإلى قسم اللغة الإنجليزية، وهى فرقة ACTER Company ، فقد نبهتنا لقاءات هذه الفرقة مع الطلبة إلى أهمية شخصية أوفيليا فى مسرحية هاملت، وهى شخصية تمثل معضلة صعبة لأى ممثلة تضطلع بها .

وهكذا بدأنا معاً ، أنا والطلبة ، نعيد قراءة مسرحية هاملت من وجهة نظر أوفيليا ، ونتساءل عن سبب جنونها ، وهل سقطت فى النهر حقاً أم دفعها إلى حتفها أحد أعوان الملك ، وهل كان سبب موتها وجنونها أنها شاهدت بالصدفة كلودياس وهو يصب السم فى أذن أخيه فى الحديقة بينما كانت تتجول هناك وتجمع الأزهار ؟

كانت الدراسة عن « هاملت والخلل والجنون » حصاد هذه المحاضرات - أو حلقات البحث المسرحية الممتعة . وكم كانت سعادتى حين وجدت الطلبة فى نهاية العام يرتدون قميصاً قطنياً (تى شيرت) طبعت على ظهره تلك الأبيات الدالة من المسرحية التى تمثل مفاتيحها ، ومن أهمها قول كلودياس لأحد أعوانه عن أوفيليا : « اتبعها ... لا تدعها تغيب عن نظرك » .

ما أجمل المسرح - وما أجمل شكسبير .. وما أجمل التواصل والنقاش حول أعماله . لقد أدركت خلال تلك السنوات التى غصت فيها إلى أعماق أعماله مع طلبتى ورفاقى الرائعين كم علمتنى هذه الأعمال ، وكم أفادتنى فى تعاملى مع الوجود والبشر وأسرار الكون ، كذلك ترسخ يقينى خلال تلك السنوات بالقيمة الحيوية للدراما والأدب والمسرح فى حياتنا .

لازلت أذكر مشاعر الدهشة والترقب والتوتر التى ارتسمت على وجوه الطلبة ونحن نحلل المشاهد التى يوظف فيها إياجو كل ذكائه لزرع

بذور الشك فى نفس عطيل ، ولا زالت مسامى تتنفس حيرتهم إزاء موت أوفيليا وموقف جرتروود منها ووصفها لانتحارها المزعوم .

نشرت دراستى عن **هاملت** عام ١٩٨٧ أثناء تدريسى لشكسبير فى الجامعة ، وكنت أيضا أحمله معى إلى المعهد العالى للنقد الفنى لأعيد تأمله مع طلبتى هناك ، ثم أحمله إلى بيتى لأناقشة مع ابنتى سارة عبر أمسيات طويلة ، أو إلى المقهى الصغير فى المهندسين الذى كان يضمنا معاً ومعنا مایسة زكى وعمر نجم دائماً وأحياناً محمد متولى أو محمد نسيم أو سلوى محمد على أو محمد أبو السعود أو إيهاب عبد اللطيف أو ماهر صبرى . . وغيرهم من عشاق المسرح وعشاق شكسبير .

وكم كانت سعادتى حين شاهدت **شباك أوفيليا** عام ٩٤ . . بعد أعوام من ترك التدريس فى الجامعة ، ووجدت أن جواد الأسدى يتبنى نفس تفسیرى لمسرحية **هاملت** ويتناولها - كما تناولتها مع طلبتى - من وجهة نظر أوفيليا . ورغم عشقى لشكسبير الذى تندر به محمد متولى - وهو عشق ينبع من كونه رجل مسرح شامل بالدرجة الأولى وليس مؤلفاً وحسب - فقد أخترت لرسالة الدكتوراه شاعراً آخر كان بدوره يعشق شكسبير لكنه يجاهد ببسالة كى يكتب مسرحاً شعرياً يختلف عن مسرحه . كان موضوع رسالتى هو الشاعر بايرون الذى يوصف بالرومانسية رغم أنه كان فى الحقيقة فناناً وجودياً ، ولم يكن رومانسياً قط (على الأقل فى تصورى) ، واخترت أن أعيد قراءة

أعماله فى ضوء الحداثة ، بل وما بعد الحداثة ، وهو ما أفعله دائما حين
أقرب من أعمال شكسبير .

كنت مثل بايرون أود أن أنعتق من أسر السحر الشكسبيرى ...
لكن هيهات . لازال هذا الممثل / المؤلف الصعلوك يلقى بظلال كثيفة
على وجدانى ورؤيتى للعالم . ولذا كان هذا الكتاب الذى تصفه مایسة
زكى بأنه «محتوم» .

لقد بعث عربتى الباندا بملصقها ... ولكنى لارلت أحمل على
جبینى نفس الشعار I Love Shakespeare .

نهاده صلیحه

القاهرة ١٩٩٩

زى ما تحب بين الواقع وعالم الحلم والخيال (*)

عندما قدمت بعض مسرحيات شكسبير فى لندن فى حديقة ريجنت بارك ابان الستينات هلى لها النقاد هناك وأيضاً هنا ! ونادى البعض بمحاولة تنفيذ هذه التجربة فى مصر خاصة وأن جوها يصلح أكثر من انجلترا لمثل هذه العروض بالإضافة إلى عامل التوفير المادى الذى لا يستهان به . وانتظرنا أكثر من عشرين سنة لنرى هذه التجربة أخيراً تتحقق .

أن ما يحدث الآن فى حديقة متحف مختار ليس مجرد افتتاح مسرح جديد فى عاصمة تكتظ بالبشر وتفتقر افتقاراً شديداً إلى المسارح ، بل هو تجربة مسرحية رائعة يجب أن تلقى على أقل تقدير قدراً مماثلاً من الترحيب الذى استقبلنا به تجربة تقديم شكسبير فى الهواء الطلق فى انجلترا !

ومن حسن الحظ أن يبدأ هذا المسرح الجديد عروضه بكوميديا شكسبير الرقيقة الساخرة فى نفس الوقت **زى ما تحب** . أن اختيار هذا

(*) مسرحية : **زى ما تحب** ، ترجمة سمير سرحان ، إخراج حسين جمعة ، عرضت على مسرح حديقة متحف مختار عام ١٩٨٤ . .

النص والطريقة التى تم بها اعداده وتنفيذه على المسرح يكشفان عن ذكاء مسرحى عميق إذ أن هذه الكوميديا بالذات تعتبر من أصلح مسرحيات شكسبير للعرض فى الهواء الطلق وخاصة فى الحدائق . فمعظم أحداث المسرحية تدور فى غاية يهرع إليها أبطال المسرحية هربا من بطش وصراعات حياة المدينة وأنظمتها الظالمية والتى يرمز إليها البلاط الملكى .

ولكن المسرحية تكشف لنا تدريجيا أن النزوع الرومانسى للهروب إلى الطبيعة تخلصا من واقع قاس إنما هو فكرة ساذجة وأن الطبيعة فى الحقيقة ماهى إلا صورة أخرى من غابة المدينة حيث يأكل القوى الضعيف .

ويأتى هذا الكشف عن طريق جرعة قوية من السخرية التى تشيع الضحك فى جنبات المسرح خاصة عندما يدخل الممثل المبدع سمير عزيز الذى يقوم بدور المهرج - والذى يعيد إلى أذهاننا عبقرية الكوميدي الراحل عادل خيرى - ويعلق قائلا أن الغابة جميلة ولكنها - فى صياغة الدكتور سمير سرحان - « حياة حقيرة » فى الواقع وأن « من خرج من داره إتقلّ مقداره » !

وجنبا إلى جنب مع هذه المقارنة الساخرة المستمرة بين حياة المدينة وحياة الطبيعة والفطرة - أو بمعنى أوسع المقارنة بين عالم الواقع القاسى

وعالم الحلم والخيال المثالي - نجد مقارنة أخرى بين مفهوم الحب الواقعي وفكرة الحب الرومانسي .

ولقد نجح جميع المشتركين في المسرحية في إيصال فكرة شكسبير عن الحب إلى المتفرج وهي باختصار شديد تلخص في أن نشوة الحب الرومانسي رغم روعتها لا ينبغي أن تعمى عن حقيقة الزمن الذي يقهر المشاعر والأحلام .

وفكرة الزمن تسيطر على المسرحية . ففي الحياة الفطرية في أحضان الطبيعة لا توجد ساعات ولا دقائق . ولكن الإنسان محكوم بالوقت أينما كان . ومن هنا كان وهم الهروب الرومانسي إلى الطبيعة التي يتفنى فيها عامل الزمن وبالتالي يصبح الهروب من الواقع هو هروب من الحياة ذاتها التي تظل غابة سواء عاش الإنسان في المدينة أو في الطبيعة .

وفي مشهد بالغ الفكاهة بين آمال رمزي « روز اليند » وزينات فهم « سيليا » وسامح السريطي « أورلاندو » تكشف لنا المسرحية أن الزمن هو ساعة داخلية يحملها الإنسان معه أينما ذهب حتى ولو هرب إلى الطبيعة . وفي نفس المشهد تتكأ كل من آمال وزينات على المحب « الغلبان » سامح السريطي الذي يكتب كثيرا من الأشعار الساذجة - التي يصفها المخرج سمير عزيز حقا بأنها أشعار « حلمتيشي » - لتكشان شعره وتبهذلان

ملا بسه بهدلة شديدة وذلك حتى يتوافق مظهره مع مظهر المحب البائس الذى تصوره القصص الرومانسية .

إن ضوء السخرية اللاذع الذى يسلطه شكسبير فى هذه المسرحية على الأفكار الرومانسية التقليدية المتعلقة بالحب والطبيعة والعودة إلى الفطرة لم يكن ليصل لنا فى نص عربى إلا عن طريق ترجمة تجمع بين البساطة والشاعرية والمعاصرة .

ومن هنا كان حذق الفنان الدكتور سمير سرحان فى اختيار اللغة العامية كأداة التوصيل بالعربية لهذا النص . لقد ساعدت اللغة العامية المصرية خفيفة الظل الممثلين والمخرج على الاحتفاظ طوال العرض بروح السخرية التى تسود المسرحية ، والتى ما كان لها أن تحيا فى ظل ترجمة عربية فصيحة ، إذ أننا دائما نأخذ الفصحى مأخذ الجدد ولا نتصور أن قولا عربيا فصيحاً يمكن أن يؤخذ مأخذ «النقورة» وخاصة فى مسرحيات شكسبير الذى نقرنه دائما بالتراجيديا والاستعارات غير المفهومة ، والذى نوليه دائما احتراما كاذبا يمنعنا من الضحك حتى ولو كان الضحك هو هدفه الأول .

ولقد نجح المخرج القدير حسين جمعه فى انتهاج أسلوب مسرحى يتوافق تماما مع الأسلوب الدرامى فى التأليف . فمسرحية رى ما تحب ليست مسرحية تقليدية تعتمد أساسا على الحدوثة والحبكة والصراع

المتصاعد بل هى تقترب كثيرا فى تركيبها من التركيب الموسيقى الذى نعهده فى الدراما المعاصرة ، والذى يعتمد أساسا على الكشف عن طريق التقابل والتكرار مع التنويع .

ان الحدوثة التى تقوم عليها المسرحية يمكن وصفها بأنها حدوثة تقليدية تافهة . ولكن شكسبير يستخدمها ليقم عليها بناء دراميا مركبا يبلور من خلاله أفكاره عن الواقعية والرومانسية فى الحياة والحب بحيث ينبع التوتر الدرامى من صراع الأفكار ووجهات النظر أكثر مما ينبع من صراعات الشخصيات .

لقد توصل حسين جمعة إلى أسلوب يتوافق تماما مع المسرحية فاستغل ستاتيكية أو ثبات المنظر واستخدم الملابس والاضاءة استخداما باهرا مع أسلوب النقلات السينمائية السريعة فى بعض الأحيان بين جنبات المكان مستغلا امكانياته الكاملة وبهذا خلق متالية تأثيرية رائعة تعكس لنا فى لوحات بالغة التأثير أسلوب بناء المسرحية الذى يعتمد على التنويعات المختلفة على التيمة الواحدة .

ولحسن الحظ يرى المتفرج ربما لأول مرة ممثلين لا يرهبون سمعة شكسبير التراجيدية ويتعاملون مع نصه دون رهبة زائفة وبالتالي لا يزيفون روح الكوميديا الساخرة فى مسرحه والتى لا تكاد تخلو منها حتى أحزن تراجيدياته .

أن أداء سامح السريطى لدور أورلاندو هو نسمة هواء منعشة فى تراث عروض شكسبير فى مصر . فكان طوال العرض وكأنه يؤدى دور أورلاندو البطل الرومانسى وفى نفس الوقت يعلق بسخرية شديدة على الشخصية التى يمثلها .

ان كل من ساهم فى هذا العرض الممتع جدير بالتهنئة . ونأمل أن تكون هذه المسرحية فاتحة خير لهذا المسرح الجديد الذى نرجو أن يستمر فى العرض حتى فى الشتاء ليقدم لنا عروض ماتينه فى شمس الشتاء الدافئة .

ولن نعدم مصر الغنية فنانيين لا يرهبون العمل دون اضاءة وفى نفس الظروف التى كثيرا ما عرض فيها شكسبير مسرحياته .

روميو وجوليت في حديقة النهر(*)

احتفل المسرحيون المصريون بمسرحيات شكسبير منذ أن نشطت حركة ترجمة الأدب العالمى إلى العربية فى بداية القرن وقدم المسرح المصرى عددا لا يستهان به من مسرحياته رصدها الدكتور رمسيس عوض فى كتابه الممتع **شكسبير فى مصر** . ورغم ذلك ، ولسبب غير مفهوم ، لم تقدم **روميو وجوليت** بصورتها الكاملة مطلقا على المسرح المصرى رغم أنها أكثر مسرحيات شكسبير ملاءمة للذوق الشرقى وألصقتها صلة من ناحية الموضوع والجو العام بالبيئة المصرية والعربية . لقد قام جوق الشيخ سلامة حجازى بتقديمها فى عام ١٩١٣ ، ١٩١٤ عن ترجمة نجيب حداد حقا - ولكن النص الذى عرض تحت عنوان **شهداء الغرام** كان أبعد ما يكون عن النص الأصيل الذى لم يأخذ منه سوى هيكل الحبكة الأساسية الذى استخدمه كحامل لعدد من الأغاني العاطفية المؤلفة خصيصا للطرب

(*) مسرحية : **روميو وجوليت** ، ترجمة محمد عنانى ، اخراج حسين جمعة ، قدمت على مسرح حديقة النهر عام ١٩٨٥ .

والتطريب ليغنيها الشيخ سلامة حجازى نفسه فى دور روميو مع (ميليا ديان) فى دور جوليت . ولم تكن ترجمة نجيب حداد هى الترجمة الوحيدة المتاحة آنذاك فقد قام نقولا رزق الله بتعريب آخر للمسرحية لكنه لم يلق اهتماما من الفرق المسرحية .

وفى الأعوام الثلاثين الأخيرة - أى منذ بداية النهضة المسرحية الحديثة - جرت عدة محاولات لتقديم روميو وجوليت - منها محاولة كمال عيد ثم سعد أردش ثم محمد صبحى وأخيرا سناء شافع الذى كان يزعم تقديمها على مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية فى الترجمة الثرية التى نشرها د. محمد عنانى فى الستينيات ثم صححت وأعيد نشرها عام ١٩٨١ . ولكن هذه المحاولات جميعها تعثرت وكان السبب كل مرة هو عدم وجود الممثلين القادرين على القيام بالدورين الرئيسيين ومشكلات «الإخراج الكبير» أى الـ *grand mise en scene* .

وربما كانت هذه المسرحية لتظل غائبة عن المسرح المصرى لولا ظهور عزة بلبع وتألقها على المسرح فى الموسم السابق رغم ضآلة الأدوار الغنائية التى اسندت إليها سواء فى مسرحية **رى ما تحب** التى قدمها فيها حسين جمعه إلى المسرح لأول مرة أو فى **الوزير العاشق** . لقد ألهمت عزة بلبع محمد عنانى فكرة أن يقوم باعداد شعري غنائى للمسرحية التى سبق أن ترجمها نشرًا على أن تقوم عزة بلبع ببطولتها إذ لمس فى صوتها

وحضورها خامة مسرحية تصلح لدور جوليت . وتحمس حسين جمعة للفكرة على أن تقدم المسرحية فى الهواء الطلق - كما تقدم كثيرا فى حديقة ريجنت بارك بلندن فى الصيف - وعلى مسرح النهر الذى كان قد شرع فى تصميمه وتنفيذه باعتباره أصلح إطار لهذا النص البالغ الشاعرية . وبعد صعوبات بالغة خرج هذا العرض الشعرى الغنائى إلى النور فى صيف عام ١٩٨٥ ليثبت صدق فراسة معد النص ومخرجه . أن عزة بلبع هى جوليت المسرح المصرى بجدارة وقد أدت دورا سيظل المسرح المصرى يذكرها به ، وجاء أدائها فى رشاقة ورقة وعمق أداء أشهر الممثلات العالميات اللاتى قمن بهذا الدور من قبل .

ومما لاشك فيه أن الترجمة الشعرية قد جمعت بين السلاسة والعذوبة والقوة ، مع التزامها بالأمانة لنص شكسبير لغة وروحا ، وصاغ جمال سلامة مشاهد كاملة منها الحانا قوية رقيقة معبرة تبتعد عن التطريب رغم عذوبتها وتتسم بالتدفق الدرامى عن طريق التوزيع ، وجسدها حسين جمعه تصميمًا ورؤية مسرحية ، وحسن خليل حركة درامية بليغة (خاصة فى مشهدى الشرقة ووداع الحبيبين) وهكذا ساعدت على خلق الإطار الصحيح الذى وجدت فيه موهبة عزة بلبع فرصة الانطلاق والتوهج .

وقصة روميو وجوليت استقاها شكسبير من قصة شائعة لها سند تاريخى ويقال أنها وقعت بالفعل فى مدينة فيرونا الإيطالية فى مطلع

القرن الرابع عشر - أى قبل أن يكتب شكسبير المسرحية بقرنين من الزمان تقريبا - وهى قصة بسيطة عميقة المغزى . فهى تصور الصراع الأبدى بين قوى الحب والسلام متمثلة فى الحبيين وقوى البغضاء والشقاق التى تتجسد فى العداء القديم بين أسرتيهما . وتعكس لغة المسرحية هذا الصراع فى صور النور والظلام التى تتغلغل فى نسيج المسرحية وتشكل جوها الشعورى العام . وتنتهى القصة بعد العديد من المغامرات والملايسات وسوء الفهم والمصادفات إلى انتصار السلام ولكن بثمن فادح هو موت الحبيين^(١) .

ورغم جرعة المأساة فى المسرحية إلا أن شكسبير لم يكتبها كمأساة فهو يؤكد طول الوقت أن الجمال الذى يأتى به الحب إلى الحياة لا ينتهى بانتهائها بل تظل أنفاسه تتردد فى جنباتها بعد الموت . أن قصة الحب تظل قيمة ايجابية تحيل سلبية الانتحار (الذى يختاره العاشقان هروبا من عالم البغضاء) إلى انتصار . لذلك ينهى شكسبير مسرحيته نهاية تؤكد انتصار قوى الخير وعودة الوثام إلى فيرونا التى مزقتها الفتن . ولا شك أن لهذه المسرحية دلالاتها المعاصرة التى تعتصر الفؤاد كلما تذكر الإنسان العربى ماحاق بلبنان من خراب وتدمير من جراء انقسام أهل البلد الواحد على أنفسهم .

لقد أثبت هذا العرض الشعرى أن اللغة الفصحى مازالت قادرة على أن تكون أداة بليغة ومؤثرة فى التمثيل المسرحى إذا ابستعدت عن الطنطنة

والبلاغة الزائفة واقتربت من روح الموقف الذى تصوره فى بساطة وأمانة .
لقد تدفقت لغة الشعر الموسيقية وصوره الرائعة من أفواه الممثلين فى
سلاسة ويسر لتعبر عن شتى ما يجيش بالنفس البشرية من مشاعر ولم
تقف اللغة العربية حائلا دون تقديم الفكاهة فجاءت المشاهد الكوميديّة فى
المسرحية فكهة إلى أبعد الحدود ، ونذكر منها على سبيل المثال لقاء رسول
أسرة كابوليت (فاروق الباجورى) بروميو (أشرف سيف) فى بداية
المسرحية ، ومشاهد مربية جوليت ، ومشاهد الممثل الواعد مجدى
صبحى الذى تألق فى هذا العرض فى دور مركشيو وأفصح عن قدر كبير
من الحضور والموهبة وخفة الظل التى جعلت من مشهد موته مشهدا
يختلط فيه الضحك بالبكاء ويلخص الحالة الشعورية العامة للمسرحية .
ولقد حاول المترجم د. محمد عنانى الالتزام بالنص الأصيل قدر الطاقة فى
إخراجه لعمل مسرحى موسيقى غنائى راقص فلم يحذف سوى بعض
المشاهد التى تقوم على القافية اللفظية التى لن يتذوقها المتفرج المصرى فى
الترجمة أو التى تحوى نكتا خارجة لا يستسيغها الذوق الشرقى أو التى
تعطل تدفق الحدث فى النص الأصيل^(٢) . كذلك التزم بالنص الأصيل
حين ترجم الشعر شعرا والنثر نثرا ونجح فى تطويع اللغة العربية للتمثيل
الدرامى والغناء المسرحى . وبدلا من تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد
جعل المشاهد تتوالى (كما كان الحال عند شكسبير بحسب دخول الممثلين

وخروجهم ، وقسم المشاهد العشرين التى تكون المسرحية إلى قسمين كما
تجرى العادة الآن فى المسرحيات الحديثة . ولأول مرة فى مصر نجد
الأغاني تشكل جزءا لا يتجزأ من العمل الدرامى ولا تضاف إليه من
الخارج . فالأغاني التى ينشدها الممثلون هى نفس أشعار شكسبير .

ومثلما التزم العرب بروح مسرح شكسبير فى أعداده المسرحى لهذا
النص أستلهم المخرج حسين جمعه بساطة المسرح الإليزابيثى الذى كان
شكسبير يكتب فى ظله ، فجاءت خشبة المسرح النصف دائرية والتى تحف
بها أشجار حديقة النهر من كل جانب خالية تماما إلا من تشكيل
معمارى فى جانب منها يمثل كل جانب منه مكانا متميزا فهو فى آن واحد
منزل كايبوليت الذى يحوى شرفة جوليت الشهيرة ، وهو صومعة
القس لورانس ، أو حائط لأحد مباني المدينة . وساعد هذا المسرح الخالى
(على النهج الإليزابيثى) على تحقيق سبولة وتدفق الحركة المسرحية وعلى
استغلال الإضاءة استغلالا فعالا فى إبراز وبلوزة الجو العام والحالات
الشعورية المتباينة فى النص . لقد أدرك حسين جمعه بحسه التشكيلى
النافذ أن الديكور الطبيعى للمكان لا يحتاج إلى ديكور مساعد وأن سحر
جو الحديقة الراقدة على حافة النهر كفى لتحقيق الجو الشاعرى الذى
تطلبه المسرحية باعتبارها أولاً وأخيراً «رومانسة» Romance . لقد أثبت
حسين جمعه فى محاولاته الأربعة المتعاقبة فى تقديم المسرح فى الهواء

الطلق (فى المسرح الرومانى ثم قلعة قايتباى ثم مسرح حديقة متحف مختار الذى هدمته المحافظة دون تبرير مقنع ثم مسرح النهر) قدرة فائقة على استغلال وتوظيف طبيعة المكان وإمكانياته بصورة لا يجاريه فيها أحد . ومن المخزن حقا أن نجد المسرح الساحر الذى صممه ونفذه بمشقة بالغة فى حديقة النهر وقد تحول بعد عامين فقط من افتتاحه إلى ما يشبه الاطلال وكأننا فى قاهرنا هذه المكتظة بالسكان نعانى من كثرة المسارح لتترك هذا المسرح الصيفى الرائع خاويا على عروشه !

وأخيرا - فإننا نحى جرأة وشجاعة حسين جمعة فى اختياره للممثلين وتشجيعه للمواهب الشابة المغمورة التى يقدمها فى العرض تلو العرض ليثرى حياتنا المسرحية وليثبت تدفق وخصب الموهبة المسرحية فى مصر .

-
- (١) انظر مقدمة المترجم فى النص المنشور عن مكتبة غريب عام ١٩٨٦ - ص ٢٢٠ .
(٢) انظر تقييم د. هيام أبو الحسين للترجمة المنشور فى مجلة ابداع - عدد إبريل ١٩٨٦ .

حلم ليلة صيف .. فى عيون مصرية وانجليزية(*)

فى عام ١٩٨٣ قام سمير سرحان بتجربة مسرحية جريئة حين ترجم مسرحية حلم ليلة صيف لشكسبير إلى اللغة العامية المصرية ليحولها المخرج حسين جمعه بدوره إلى عرض مسرحى غنائى راقص قدمه فى الهواء الطلق فى ساحة قلعة قايتباى بالإسكندرية .

وقد أثارت ترجمة الدكتور سرحان هذه ضجة كبيرة خاصة عندما تبعها فى العام التالى بترجمة مماثلة إلى العامية لكوميديا شكسبيرية أخرى هى **كما تهوى - أو كما أسماها بالعامية : رى ما تحب .** ومصدر الضجة والجدل هو أن تجربة سمير سرحان الجريئة اصطدمت بالصورة الخطأئة السائدة بين العرب عن مسرح شكسبير والتي بدأت تكون منذ بداية هذا القرن حين ترجم خليل مطران بعض النصوص الشكسبيرية عن الفرنسية فى لغة عربية شديدة البلاغة والتقعر والخطابية تذكرنا بلغة الشعر الجاهلى مما جعل قراء هذه الترجمات يرون فى شكسبير كاتبا تعليميا جادا

(*) مسرحية : **حلم ليلة صيف** ، إخراج حسين جمعة فى قلعة قايتباى عام ١٩٨٣ وفى عرض بريطانى زائر قدم على مسرح الجمهورية عام ١٩٨٤ .

إلى درجة الجهامة ، بليغا إلى حد التقعر والغرابة ، يملأ شعره بالحكم والمواعظ ويصوغها في لغة عالية تستعصى على فهم الغالبية العظمى . ولكن القارئ لمسرح شكسبير في لغته الأصلية يدرك أن شكسبير لم يكن أديباً بليغا يستخدم لغة واحدة عالية بقدر ما كان رجل مسرح يستخدم عدة مستويات للغة ويطوعها لخدمة الموقف الدرامي . أن البلاغة الأساسية التي كان شكسبير ينشدها هي البلاغة الدرامية - أي فعالية الكلمة على المسرح في توصيل المعنى الدرامي والتعبير عن الموقف والشخصية . لذلك نجد شكسبير في جميع مسرحياته يخلط الشعر بالنثر والفصحى بالعامية الدارجة ولا يترفع أحيانا عن استخدام البذاءات والألفاظ والتوريات اللغوية الخارجة إذا رأى أن طبيعة الشخصية المتحدثة أو الموقف الدرامي يتطلب ذلك . وما كانت تجربة سمير سرحان في جوهرها سوى محاولة مخلصة من جانب عاشق للمسرح شكسبير لتصحيح المفهوم الخاطئ السائد لهذا المسرح .

ووسط ضجة الحديث حول الترجمة ضاع الإخراج فلم يتحدث عنه النقاد إلا بالنذر اليسير . وربما كان لهم في ذلك بعض العذر إذ لم يقدم حسين جمعه جديدا من ناحية الإخراج . لقد التزم المخرج بالقراءة الرومانسية التقليدية للنص وترجمها إلى عرض تميز بالخيال التشكيلي والاتقان الفني في التنفيذ ولكن افتقر إلى الرؤية المتعمقة للنص بحيث جاء أقرب ما يكون لعرض من عروض مسرح الطفل يحكى قصة خيالية

من قصص الجن والعفاريت . وقد أدى هذا التفسير الرومانسي البريء للنص إلى تسطيحه تسطيحا شديدا بحيث ضاعت رسالته الإنسانية باعتباره تعبيرا دراميا عن الوجدان الجمعي الشعبي بكل ما يحويه من مناطق مضيئة ومظلمة ، من آمال ومخاوف ، ورسالته الفنية باعتباره تجربة في تجسيد شكل من أشكال المسرح الشعبي يعبر عن تعدد وتصارع مستويات الحقيقة في تركيبة درامية متعددة الحبيكات ، وتحول النص في أيدي حسين جمعة إلى سيناريو لفيلم من أفلام الكارتون الأمريكية التي تحكى قصة «بامبى» أو «سنو وايت» أو «الأميرة النائمة» - ولا يتبقى فى الذكرى من هذه التجربة المسرحية المصرية فى تقديم حلم ليلة صيف سوى الترجمة الجريئة والتشكيل العام الجيد للعرض فى ظل قلعة قايتباى الرائعة .

وبعد هذه الرؤية الإخراجية المصرية لمسرحية حلم ليلة صيف بعام واحد وفدت إلى القاهرة فرقة انجليزية تجريبية صغيرة تتكون من عشرة ممثلين لا غير وتدعى «تشيك باى جاول» (Cheek By Jowl) والاسم يعنى حرفيا «خذ على فك» - وهو تعبير انجليزى دارج يستخدم كناية عن الالتصاق الشديد .

وقدمت هذه الفرقة مسرحية حلم ليلة صيف فى عرض تميز بالبساطة الشديدة والبعد عن البهرجة فى التنفيذ ، استوحى مخرجه روح مسرح شكسبير الأصيل ، فاستخدم خشبة المسرح العارية كفراغ تشكيلي ليقدم فى إطاره لوحات حركية تعبيرية ، واعتمد اعتمادا شبه كامل على

قدرات المثلين فى الأداء الصوتى والجسدى مستغنيا عن كافة المؤثرات الخارجية . ولهذا ، وعلى الرغم من قدرات الممثلين التمثيلية والحركية والغنائية الفائقة التى جسدت لنا المعنى الحقيقى للمثل الشامل إلا أن البطل الحقيقى لهذا العرض المثير كان الإخراج . لقد تمكن المخرج (ديكلان دونيلان) من تحويل كل سلبيات هذه الفرقة التجريبية الصغيرة من فقر فى الإمكانيات وعدد الممثلين إلى عوامل إيجابية مضيئة ذات فاعلية درامية تخدم رؤية إخراجية متماسكة . فعلى سبيل المثال تغلب المخرج على مشكلة فقر إمكانيات الفرقة من حيث الملابس فجعل ممثليه يرتدون ملابس عصرية واقترب فى هذا من روح مسرح شكسبير الذى كان الممثلون فيه أيضا يرتدون ملابس عصرية . وأفاد هذا التصرف العرض من ناحية إذ جعله يقترب من عالم المتفرج الواقعى ويتجادل معه . ولكنه من ناحية أخرى أضعف عنصر الإيهام المسرحى الذى يتحقق عادة عن طريق الملابس والديكور بحيث يتحول عالم المسرحية الشعرية إلى استعارة غنية الدلالات والمعانى بدلا من أن يظل مجرد تشبيه أو انعكاس مطابق للواقع . ولكن المخرج نجح فى التغلب على هذه المشكلة عن طريق تأكيد وإبراز فكرة العرض المسرحى باعتباره وهما أو حلما جماعيا يشترك فيه المتفرج والممثلون . لقد جعل المخرج من فكرة الحلم الجماعى هذه (بأبعادها السريالية المتضمنة) المفتاح الأساسى لرؤية وتكنيك الإخراج . فمن منطلق فكرة الوهم الجماعى الذى يؤكد الجنى «باك» فى نهاية المسرحية يطرح المخرج مفهوما أو تعريفا لفن التمثيل المسرحى يتفق

والرؤية العامة للإخراج . ويؤكد المخرج أن التمثيل هو فى أحد معانيه نوع من التقمص الروحى وذلك فى مشهد البروفة الذى نرى فيه مجموعة الممثلين الهواة يدخلون فى حالة تشبه حالة الغيبوبة وكأن جنيا أو روحا من الأرواح قد سكنت أجسادهم . وتجسيدا لهذا المفهوم يجعل المخرج الممثلين يتقمصون الأدوار المختلفة ويلعبون أكثر من دور . وهو فى هذا يتبع منطق الحلم . ففى الأحلام تذوب الشخصيات بعضها فى البعض ، وتتداخل الأزمنة والأماكن وهذا مانراه يحدث على خشبة المسرح - فالقصر يذوب فى الغابة ، والأميرة تتحول إلى ملكة الجان ، والممثلون الهواة تتقمصهم أرواح الجن والعفاريت . والمخرج إذ يتبع هنا منطق الحلم والتحويلات السيرالية اللاعقلانية التى تصحبه ، بل وتحكم بناءه ومساره ، لا يخالف الرؤية الأساسية للنص . فشكسبير يؤكد عنصر الحلم فى العنوان ويؤكد منطلق الحلم من حيث التحويلات النفسية اللامفهومة التى تصيب الشخصيات فى رحلتهم خلال الغابة المظلمة - تلك الرحلة التى قارنها بعض النقاد - مثل (يان كوت) فى كتابه الشهير شكسبير معاصرنا - برحلة الإنسان داخل مناطق اللاوعى المظلمة التى لا يحكمها قانون العقل أو المنطق ولا تتدخل فيها عناصر الزمان والمكان .

أن الحركة الدرامية فى مسرحية حلم ليلة الصيف تتقل بالشخصيات من عالم الواقع الاجتماعى بقوانينه العقلانية وقوابله وتقاليده وقيوده - ذلك العالم الذى يمثله القصر - إلى عالم اللاوعى والحلم

بفوضويته وعشوائيته ولا عقلانيته - ذلك العالم المتمثل فى الغابة الذى تنوء فيه الشخصيات ويقوم فيه الممثلون ببروفاتهم فى محاولة الانتقال إلى عالم الوهم الفنى الكامل الذى يتبع منطقاً يماثل منطق الحلم ويختلف عن منطق الحياة .

وبعد هذه الرحلة الاستكشافية تعود الحركة الدرامية إلى عالم الواقع لتعقد مصالحة درامية بين الوعى بقوانينه واللاوعى بمنطقه الخاص . وفى هذه الحركة الدائرية يلمس القارئ رؤية تقترب من الفكرة الفرويدية الشائعة التى تقول بأن الصحة النفسية للفرد لا تتوفر إلا إذا ألم الإنسان بأعماقه النفسية وتكشف باطنها وتقبلها دون وجل أو خجل أو خداع .

ولا أعتقد أن تفسير (يان كوت) الفرويدى لمسرحية شكسبير كان غائباً عن ذهن المخرج . بل أن هذا التفسير الذى روج له (بيتر بروك) فى إخراج هذه المسرحية فى الستينات ، والذى أصبح أكثر التفسيرات تردداً فى الأوساط المسرحية الانجليزية هيمن بصورة كاملة على العرض الذى رأيناه فى القاهرة . لقد استخدم المخرج سُخرية شكسبير المتعمدة من مفهوم الحب الرومانسى الأفلاطونى وتأكيدَه على وجود البعد الجنسى الشهوانى المتقلب فى عاطفة الحب ليؤكد الجانب المظلم الذى يتميز بالعدوانية والقسوة ، وحول شخصية الممثل الهاوى (كوينس) من رجل إلى امرأة ليقدّم على المسرح مشهداً من نوعية (الجروتسك) - الذى يجمع

بين التشويه والرعب والضحك - يصور اغتصاب الحرفى (بوتوم) بعد أن أصبح حمارا للمدعوة مس (كوينس) .

وقد أزعج هذا المشهد بالذات ، والتفسير الفرويدى العنيف لمشاهد الغابة ، إلى جانب الترجمة الجنسية الواضحة لعاطفه الحب فى جانبها المظلم كل من يتمسك بالقراءة الرومانسية البريئة للمسرحية . ولكن مهما كان الاعتراض على جراءة أو اباحية بعض المشاهد إلا أنه لا يسعنا إلا أن نعترف بأن هذه المشاهد كانت لها ضرورتها الدرامية فى إطار الرؤية الإخراجية العامة للنص .

الليلة الثانية عشر .. أم مسرح العرائس! (*)

زارت القاهرة حديثا فرقة مسرحية انجليزية تدعى فرقة «تشيراب»
وقدمت تحت رعاية وزارة الثقافة والمجلس البريطانى ثلاثة عروض لمسرحية
شكسبير «الليلة الثانية عشر» فى القاهرة والإسكندرية على مسرحى
الجمهورية وسيد درويش .

ومسرحية الليلة الثانية عشرة من أبهج الكوميديات الشكسبيرية
قاطبة ، وهى أقرب ما تكون إلى ما أصبح يعرف الآن بالكوميديا الموسيقية
إذ تتخللها الأغانى بصورة دائمة ، وتكون جزءا حيويا من نسيجها
وجوها الدرامى .

والمسرحية تقوم كما هى عادة شكسبير فى كوميدياته على قصة حب
تقليدية تتخللها صعوبات ما تلبث أن تنتهى ليجتمع شمل العشاق فى
النهاية . وأيضا كعادة شكسبير نجد أنه حدوده الحب البسيطة تفجر قضايا

(*) مسرحية : الليلة الثانية عشر ، عرض بريطانى زائر قدم على مسرح الجمهورية
عام ١٩٨٦ .

إنسانية خالدة مثل علاقة المظهر بالمخبر ، وعلاقة اللغة بالحقيقة ، وقضية ديمومة الشاعر - بل والحقيقة ذاتها - فى إطار التغير الدائب الذى يفرضه الزمن .

فالمسرحية تقدم لنا حبتين أساسيتين تتكون كل منهما من رباعى :
فالحبكة الأولى تنتظم كل من الدوق أورسينو والنبيلة أوليفيا ، وفيولا وأخاها فى قصة حب متداخلة يعرقل مسارها خداع المظاهر من خلال الملابس والتنكر والأقنعة . فالبطلة فيولا تنكر فى زى رجل بعد اعتقادها بفرق أخيها ، وتعمل فى بلاط أورسينو وتقع فى غرامه بينما هو غارق فى غرام أوليفيا ، ويرسل أورسينو فيولا لتخطب ود أوليفيا حيث تقع أوليفيا فى غرامها معتقدة أنها رجل من أصل نبيل . وتنتهى المشكلة عندما يظهر أخو فيولا الذى يشبهها تماما فتتزوج أوليفيا بينما يتزوج الدوق فيولا .

والحبكة الثانية تقدم لنا من خلال رباعى آخر يتكون من السير توبى عم أوليفيا ، والفارس السير أجيو تشيك الذى يخطب ودها ، وخادميها ماريا وملفوليو تنويعا ساخرة باللغة الهزلية على قصة الحب المعقدة التى تشغل الحبكة الأولى وذلك من خلال «المقلب» الذى تدبره ماريا الخادمة الذكية للخادم ملفوليو لتفصح تصنعه للفضيلة الذى يخفى مطامعه فى الزواج من سيدته ، إذ هى تجعله من خلال حيلة ذكية يغير

مظهره وتصرفاته بحيث يصبح مسخا شائها بالغ الفكاهة كما فعلت فيولا
فى الحياة .

وخارج الحبكتين يقف المهرج ليعلق على الأحداث بحكمه باللغة
مؤكدًا فساد المظاهر واللغة ، بل أنه يصف نفسه فى احدى اللحظات بأنه
مفسد للكلمات ، ويبرز كيف تستخدم الشخصيات اللغة للتظاهر والخداع
واخفاء الحقيقة .

والمسرحية رغم شحنتها الكوميديّة البالغة لا تكاد تخفى رؤية حزينة
لطبيعة الحياة التى يراها شكسبير وكأنها حقيقةً عرض مسرحى عابر يعج
بالأقنعة والمظاهر واللغة الكاذبة لا يلبث أن يبدأ حتى ينتهى : فالحب
وهم ينتهى بانتهاء الشباب ، واللغة وسيلة خداع ، والمظهر ستار يخفى
الحقيقة . ولا يبقى للإنسان سوى أن يتقبل هذه الجرعة المريرة من الحقيقة .
ويضحك منها ، ويستمتع بها على علاتها كما يفعل السير توبى .

وفى العرض الذى الذى قدمته فرقة «تشيراب» لهذه المسرحية سعى
المخرج إلى برونزة هذا المفهوم للحياة على أنها مسرح صاخب ، خادع
وزائل ، فحول العرض كله إلى شبه عرض لعرائس الماريونيت مؤكدا هذا
المفهوم فى البداية والنهاية عن طريق حركات الممثلين . كذلك استغل
عنوان المسرحية الذى يشير إلى الاحتفالات بأعياد الكريسماس التى
تستمر اثنتا عشرة ليلة ، ومناسبة كتابتها - إذ كتبها شكسبير لتعرض فى
البلاط فى هذا الاحتفال - فأضاف إلى العرض بعضا من العناصر

المسرحية التي تميز العروض المسماة بالبانتومايم (رغم أنها ليست صامته) ، والتي تقدم للأطفال والكبار على السواء خلال هذه الاحتفالات في الغرب حتى الآن ، وأهمها قيام الرجال بأدوار النساء والعكس ، خاصة دور المربية أو الخادمة الذي يتسم بالهزل الشديد في عروض البانتومايم والذي عادة ما يؤديه نجم كوميدي مشهور ، ودور البطل الذي تقوم بأدائه نجمة مسرحية جميلة . والجدير بالذكر أن نص المسرحية يسمح بإدخال مثل هذه الملامح المميزة حيث أن شكسبير يجعل بطلته تتكرر طول الوقت في زى رجل ، ثم تقوم بدور أخيها الرجل أيضا حيث أنه يشبهها تماما في العرض .

وفي هذا الإطار الذي يسعى إلى تأكيد «مسرحية» العرض المسرحي - أى حقيقته كلعبة مصنوعة ، وإلى الغاء أى إيهام ولو مؤقت بأن المتفرج يشاهد جزءا من الواقع متناسيا خشبة المسرح - فى هذا الإطار الذى أكدته الديكور الشديد البساطة الذى يصور خلفية سيرك تصويرا رمزيا عن طريق رسومات لاعبي الترابيز والعقلة ، والذى أيضا أكدته ملابس الشخصيات ومكياجهم اللذان جمعا بين ملامح العرائس ولاعبي السيرك ، تمكنت الفرقة من تقديم عرض ممتع سريع الإيقاع ، إلا أن المبالغة الشديدة فى عنف الحركة وفى تنعيم أجزاء كثيرة من النص إلى جانب الأغاني التى يعج بها ، فضلا عن المبالغة فى إبراز العبارات والمعانى الخارجة فى النص عن طريق الاشارات الجسدية الواضحة كاد أن يلقى بالنص فى بعض

الأحيان فى هوة الهزليات الجنسية الرخيصة . ولكن أداء الممثلين البارع
نجح فى الاحتفاظ باللحظات الشعورية العميقة خاصة فى مشاهد لقاء
العشاق وفى مشاهد الحيرة الشديدة والألم الذى يسببها اختلاط المظاهر
وخلط الحقائق ، وذلك رغم التزامهم جميعا بأسلوب الأداء الذى يذكرنا
طول الوقت بمسرح العرائس ، ويتسم فى معظمه بالمبالغة الشديدة فى
اللقاء والحركة التى تثير الضحك .

ولعل أهم ما استفدناه من هذا العرض هو درس عميق فى كيفية
تقديم عرض مسرحى كبير يعج بالشخصيات بأقل عدد من الممثلين
المدرين تدريباً ممتازاً وبأقل قدر من الإمكانيات والديكور ، لقد كانت قدرة
المؤدين فى الانتقال من دور إلى دور فى سرعة فائقة مع تغيير الملابس
مثاراً للإعجاب حقاً ، بل وأيضاً لبعض الحسد . ويكفى أن نعرف أن
عدد الشخصيات فى المسرحية أربعة عشر وعدد الممثلين الذين قدموها هو
سته .

ولعل الدرس الثانى والأهم الذى ينبغى أن نتعلمه هو أن التعرض
لنص كلاسيكى لا يجب أن يكبله احترام زائف يجعلنا نهرب استخدام
خيالنا لتقديمه بصورة جديدة تتفق ورؤية العصر ، بل وتتفق وحدود
امكانيات الفرقة والمسرح الذى يقدمه مهما كانت ضآلتهما .

وتذكر فى هذا الصدد الضجة الزائفة التى قامت عندما عرضت حديثاً
كوميدياً أخرى لشكسبير فى أعداد عامى كان الغرض منه إبراز روحها

المعاصرة ، وطبيعة لغتها الحقيقية ، ودلالاتها الخالدة التي لا تتقيد
بزمان أو مكان . ولا ندرى ماذا كان يمكن أن يحدث لو أن الدكتور
سمير سرحان اختار لها إطاراً أكثر جرأه أو لو أنه لم يلتزم الكثير من
الحكمة في تقييد روح العامية الصرفة واللغة الخارجة التي تسود كثيراً من
أجزاء النص الأصلي .

وكم يحزننا نحن محبي شكسبير دون رهبة زائفة أن نرى أى عرض
أجنبي يقابل بالتهليل مهما تجرأ في معالجة هذه الكلاسيكيات بينما تلقى
الأحجار والانتهاكات الظالمة على كل من يتعرض ببعض الصدق الجريء
لتقديم شكسبير كما هو في الحقيقة من أهل بلدنا .

قراءة إخراجية جديدة

فى نص قديم(*)

فى عصرنا هذا ، الذى ارتفعت فيه أصوات النقد النسائى مطالبة بإعادة فحص التراث الإنسانى لتنقيته من شوائب الأيديولوجيا الأبوية ، أو تعريضها على الأقل ، تحولت مسرحية **ترويض النمرة** أو **ترويض الشرمسة** (فى ترجمة د. سهر القلماوى) إلى مسرحية مشكلة ، تطرح تساؤلات عديدة حول موقف شكسبير من المرأة ، وتسبب حرجاً شديداً لكل عشاقه المؤمنين بتقدميته الفكرية على عصره ، وسماحته واستنارة نظره للعالم .

فمنذ بداية القرن العشرين - عصر المطالبة بحرية المرأة وحقوقها ومساواتها بالرجل - أصبح تقديم هذه المسرحية أمراً شائكاً من الناحية الفكرية مهما أسبغ عليها المخرجون من عناية فنية . فها هو جورج برنارد

(*) مسرحية : **ترويض النمرة** . تأليف : وليام شكسبير ، إخراج : إيان تالبوت ، قدمتها فرقة نيوشكسبير البريطانية على مسرح الأوبرا الكبير فى الفترة من ٢ إلى ٨ أبريل عام ١٩٩٤ .

شو يعلق على عرض للمسرحية قبل بداية القرن بثلاث سنوات فيكتب فى عدد ٦ نوفمبر ١٨٩٧ من صحيفة «ساترداى ريفيو» قائلاً : «إن أى رجل يتمتع بأدنى درجة من رقى المشاعر لا يمكنه أن يشاهد المسرحية حتى نهايتها فى صحبة امرأة دون أن يتأبه شعور عارم بالخزى من الدعوة إلى سيادة الرجل التى يتضمنها الرهان على الترويض والتى يضعها شكسبير فى النهاية صراحة على لسان المرأة نفسها» . وتظل نغمة الخجل والاشمئزاز تتردد فى الثلث الأخير من القرن إذ نجد الناقد البريطانى المعروف مايكل بيلنجتون يعلق على عرض للمسرحية قدمته فرقة شكسبير الملكية فى مدينة ستراتفورد عام ١٩٧٧ من إخراج المخرج الفذ مايكل بوجدانوف فيقول فى صحيفة (الجارديان) ، عدد ٥ مايو من نفس العام ، أنه لم يستمتع بالعرض مطلقاً ، بل ووجد فيه ما يجذب فكرة فرض الرقابة على اختيار النصوص المسرحية ، وأنهى مقالته متسائلاً عما إذا كان هناك ما يبرر إحياء مسرحية كهذه تشين عصرنا ومجتمعنا ؟ أليس من الأفضل أن نتركها فى مكانها على رف المكتبة ؟

ورغم ذلك لا يمل المخرجون من تناول النص فى عروض متتالية وتظل شخصية كاترينا الشرسة تستهوى الممثلات القديرات وتتحداهن جيلاً بعد جيل . وفى كل مرة يواجه المخرج مشكلة تفسير النص والتعامل مع ما أسماه بيلنجتون بجانبه «الهمجى الوحشى البربرى» .

وفى هذا الصدد ، وجد بعض المخرجين الحل فى إبراز شخصية كاترينا فى صورة شاذة كريهة ، لا تحمل أى مسحة تثير التعاطف ، بينما

آثر البعض تبني المنظور التاريخي مهتدين بدعوة بعض النقاد إلى تقييم النص وطرحه فى سياقه التاريخي . وتقدم لنا الباحثة آن بارتون أبلغ تلخيص لهذه الدعوة فى دراسة بعنوان «عودة الشرسة» نشرتها دورية «مودرن لانجويدج كوارترلى» (العدد ٢٧ ، عام ١٩٦٦) فتقول :

«بالمقارنة بالأزواج الذين يقيدون زوجاتهم حين يخطئن ويضربوهن ويفصدن دماءهن لتخور قواهن أو يسجنهن داخل جلد حصان ميت بعد تمليحه - وهو ما كان الأزواج يفعلون بزوجاتهم فى العصور الوسطى - يبدو بتروشيو نموذجًا للذكاء والإنسانية وإن لم يكن بالضبط روميو» .

ورغم بلاغة حجة بارتون إلا أن المشاهد الأوروبى المعاصر يصعب عليه تقبلها ، لذا عمد كثير من المخرجين إلى توظيف النص كعريضة للاحتجاج على قهر المرأة ، وإلى تصوير كاترينا كنموذج للمرأة المقهورة التى تنطق بما يطلبه منها المجتمع فى مشهدها الأخير ، وتتشدق بقيمة سيادة الرجل بينما ينضح صوتها بالمرارة والثورة المكبوتة . ويمثل تناول المخرج تشارلز ماروفيتز لهذا النص عام ١٩٧٥ ذروة هذا التيار ، فقد قام بإعداد النص بدرجة كبيرة من الحرية ، مضمناً إياه مشاهد حب معاصرة ، وجعل بتروشيو يغتصب كاترينا بعد أن يصيها بالجنون . وفى هذا العرض تدخل كاترينا فى مشهدها الأخير وقد ارتدت ملابس تشبه ملابس نزلء المعتقلات ، أو المصححات العقلية ، وتلقى خطبتها

الأخيرة بصورة آلية ، وكأنها تكرر تحت ضغط الخوف والإرهاب شيئاً حفظته عن ظهر قلب . وهكذا حول ماروفيتز عرضه إلى ما يشبه الدراسة المفصلة لآليات القهر وإلى بحث فى السادية الذكورية وغسيل المخ .

(انظر حديث ماروفيتز نفسه عن العرض فى كتابه The Shrew ، عام ١٩٧٥ ، ص ٧٧) .

وإذا كان هذا هو موقف النقاد والمخرجين فى الغرب من مسرحية **ترويض النمرة** ، فماذا عن موقفنا نحن ؟ لابد وأن نعترف أن مجتمعنا لا يرى غضاضة على الإطلاق فى ضرب الرجل لزوجته بغرض تأديبها ، ولا يعترف فى قرارة نفسه بالمساواة بين الجنسين بل يحث الزوجة على طاعة الرجل فى كل الأمور - عدا معصية الخالق ، ويرى أن واجب المرأة الأول هو خدمة الزوج والترفيه عنه ، بل ربما رآه البعض واجبها الوحيد . إن خطبة كاترينا الأخيرة التى تحث فيها النساء على الطاعة العمياء للرجال والتى تبدو مخجلة فى الغرب عادة ما تلقى ترحيباً بين الرجال الشرقيين الذين يجدون فيها تدعيماً لموقفهم من المرأة وتكريساً لصورتها الضعيفة الخائعة . لكن عدداً لا بأس به من النساء الشرقيات المتعلمات يستشعرن حرجاً شديداً إزاء هذا النص عامة وهذه الخطبة العصماء خاصة . وقد عبرت لى بعض الأستاذات الجامعيات عن امتعاضهن من اختيار فرقة «نيوشكسبير كامبانى» لهذا النص بالذات لتأتى به إلى مصر ، فهو نص يبدو فى ظاهره ومجموعه وكأنه يساند ويؤازر

التيارات السلفية الحالية التي ترفض حق المساواة للمرأة وتطالب بعودتها إلى المنزل وحرمانها من العمل العام وتغيبها عن ساحة الحياة العملية .

وفى حالة المهاجمين لمسرحية **ترويض النمرة** لما يروونه فيها من نزعة شوفونية ذكورية واضحة ، كما فى حالة الموظفين لها كعريضة للهجوم على حقيقة قهر المرأة ، يلمس القارئ تجاهلاً واضحاً لبناء النص وتشكيله ، فكل من الفريقين يركز على الكلمة المنطوقة فى تجاهل شبه تام للبناء الكلى للعمل الذى لا يمكننا الإلمام بالمعنى الكلى للمسرحية إلا من خلاله .

لقد عانت مسرحية **ترويض النمرة** من التركيز الشديد على حبكتها الرئيسية فى تجاهل واضح لحبكتيها الفرعيتين اللتين تشكلان فيما بينهما إطار التفسير ومنظور الرؤية .

لقد وضع شكسبير قصة **ترويض كاترينا** وعلاقتها بزوجها بتروشيرو فى إطار متمسرح واضح فجعلها جزء من مسرحية تمثلها فرقة من الممثلين المتجولين أمام رجل وقع ضحية خديعة فكهة دبرها سيد ثرى لإقناعه بأنه سيد القصر لمدة ليلة . وقد استهلم شكسبير قصة الخديعة هذه - كما فعل سعد الله ونوس فى **الملك هو الملك** ونجيب الريحانى فى **سلامة فى خير وغيرهم** - من إحدى قصص **ألف ليلة وليلة** التى يقوم فيها الخليفة هارون الرشيد بإقناع شحاذ عن طريق التمثيل والإيهام والحيلة بأنه خليفة المسلمين ثم يعيده فى الصباح التالى إلى قواعده الفقيرة المعدمة

سالمًا . وحين تصل مجموعة الممثلين فى المسرحية إلى بيت السيد الحقيقى يطلب منهم تمثيل مسرحية لإمتاع السيد الوهمى . وهكذا يجد المتفرج نفسه يشاهد مسرحية داخل لعبة وهمية تشبه المسرحية - إذ إنها تعتمد على التقنع والإيهام من خلال التمثيل . وما أن تبدأ المسرحية الداخلية - التى تعتمد بدورها على التقنع والتخفى والإيهام التمثيلى - حتى نجدها تتحول إلى إطار يحتوى مسرحية أخرى تختص بعلاقة كاترينا الشرسة بمروضها بتروشيرو .

وينجم عن هذه التركيبة المتمسرحية المتداخلة إيجاد مسافة واسعة تفصل ما بين عالم المسرحية وبين الواقع بحيث تبدو لنا كاترينا ومروضها وكأنهما يجسدان معًا حلمًا مستحيلًا من أحلام اليقظة ، يداعب خيال رجل مقهور ، يحلم بترويض زوجه وإخضاعها ، لكنه لا يلبث أن يفيق حين يرحل المثلون .

ويلج النص على عنصرى الحلم والوهم المسرحى من خلال تواجد السمكرى «سلاى» الذى يتوهم أنه سيد ، وكذلك السيد الحقيقى ، بصورة دائمة كمتفرجين على خشبة المسرح ، وقد يغفو «سلاى» أحيانًا فتبدو المشاهد المعروضة أمامنا وكأنها حلم يحلمه ، يختلط بالمسرحية التى تمثل أمامه ، ويتقاطع معها . وهكذا ، تكتسب خطبة كاترينا النهائية - إلى جانب أحداث ترويضها - سمة إشباع رغبة «سلاى» فى الانتقام من زوجته المتسلطة عن طريق الحلم الذى لم يقصد شكسبير أن يأخذه المتفرج

مأخذ الجدل ، أو أن يعتبره موقف المؤلف من المرأة عمومًا . فالمرأة فى مسرح شكسبير تبدو دائماً فى صورة إيجابية سواء كانت طيبة أم شريرة ، وهى عادة أبعد ما تكون عن الخنوع والاستسلام للقهر .

وفى العرض الذى شاهدناه على مسرح الأوبرا الكبير فى الفترة من ٥-٨ أبريل عام ١٩٩٤ وقدمته لنا فرقة نيو شكسبير ، (التي تأسست منذ ثلاثين عاماً وتخصصت فى عروض الهواء الطلق والتجوال) - فى هذا العرض الذكى البديع تمكن المخرج إيان تالبوت من اقتناص روح الحلم والتمسرح المنبثة فى النص ، ونجح من خلال ذلك فى الإفلات من المشكلات الأيديولوجية التى يثيرها عادة ، واستخرج من النص رؤية تقديمية شجاعة .

لقد احتضن إيان تالبوت روح التمسرح فى النص وأبرزها بوضوح فجاء الديكور يمثل خيمة سيرك ، وارتدى الممثلون جميعاً أقنعة مهرجى الكوميديا دبلارتي ، واعتنقوا أسلوبهم الكاريكاتورى النمطى فى التمثيل ، وأضاف إليهم المخرج ملامح من مهجرى السيرك ، ووظف الموسيقى المعهودة فى السيرك أحياناً كقواصل بين المشاهد ، بل وضمن العرض صوراً هزلية تحاكي فقرات السيرك فوجدنا حصان بتروشيو يدخل إلينا فى بدلة من المربعات البيضاء والسوداء يرتديها شخصان يمثلان الحصان ، فيدوران حول الحلبة المستديرة فى قفزات فكاهية ثم يجلسان معاً وقد وضعا ساقاً فوق الأخرى ، ثم يقدمان غمرة قفز حواجز هزلية .

وأغرق المخرج المنظر المسرحى فى بحر من الألوان الصارخة التى جعلته أقرب إلى رسوم الأطفال فى بهجتها وصخبها اللونى ، وتميز التشكيل الصوتى للعرض بصخب مماثل ، فتنوعت أصوات الممثلين بين الطبقات الصوتية المتباينة بدءاً «بالباص» العميق وإنهاء «بالسوبرانو» الحاد ، وامتزجت نغمات ألحان السيرك المسجلة بالموسيقى الحية الناعمة ، كما امتزجت ألحان أهاريج الأطفال المعروفة بأحدث إيقاعات أغانى البوب .

ووسط هذا الصخب اللونى والحركى والسمعى تدفق العرض لاهثاً مرحاً فبدا وكأن المخرج لا يسعى إلى شىء سوى البهجة والمرح ضارباً عرض الحائط بكل الدلالات الاجتماعية للنص وبأى رسالة فكرية قد يتضمنها أو مواقف أيديولوجية قد يثيرها .

لكن هذا التيار المتدفق من المرح والهزل والصخب الطفولى كان يهدأ أحياناً ، وكأن الريح التى تدفعه قد سكنت فجأة ، وفى لحظات السكون تلك كان المتفرج يلمح خيوط نسق فكرى يتشكل فى نعومة ويزداد وضوحاً مع تقدم العرض حتى يكتمل عند نهايته .

ووفق هذه الرؤية الفكرية التى استلهمها تالبوت من مبنى النص (وإن غابت صراحة عن سطحه اللغوى) تتحول مسرحية **ترويض النمرة** من تجسيد للصراع بين الرجل والمرأة حول فرض الإرادة والسيطرة إلى تصوير ساخر للطبقة البرجوازية ، يعرى فساد قيمها ، وزيف رؤيتها للعالم ، ونزعتها المادية المتأصلة ، وروحها التجارية ، ومرض النفاق الضارب فى

أعماقها . وفى إطار هذه الرؤية التفسيرية يتحول بتروشيو وكاترينا عن دورى القاهر والمقهور إلى أسلحة لتعرية فساد حياة الطبقة الغنية فى مجتمع مدينة بادوا التى تموج بالزيف والأقنعة المادية والمعنوية . ويتم هذا التحول بصورة ناعمة من خلال لغة المسرح الصرفة - أى من خلال الحركة والإيماءة والإيقاع والتلوين الصوتى ، ومن خلال التغيرات الدالة فى الإضاءة ، والتنوع فى أسلوب الأداء التمثيلى بين الواقعية والمبالغة الكاريكاتورية ، وعبر عدد من التناقضات والتوازيات الذكية بين المشاهد المختلفة وبين الألوان المستخدمة فى الملابس .

لقد عمد المخرج هنا - على عكس من سبقوه فى تناول النص - إلى وضع البناء الدرامى فى الصدارة وإبرازه باعتباره الوسيلة الأولى لطرح تفسيره فأكد - على المستويين الصوتى والبصرى - الاختلاف الواضح بين عوالم الحبكات الثلاث ونسيحها الشعورى ، رغم احتوائها جميعاً فى خيمة السيرك . وفى المشهد الافتتاحى ، تخبرنا لافتة بأننا فى قرية إنجليزية ، ويلف المسرح ضوء أزرق خافت ، يخفى ألوان خيمة السيرك الفاقعة ، فكأنه ضوء الواقع العادى . ويرتدى الممثلون فى هذا المشهد ملابس يتسيدها اللون الأسود مع بعض لمسات من الأبيض ، ويتسم أسلوب التمثيل بالواقعية . ولكن ما أن تبدأ لعبة خداع السمكرى المعدم «سلاى» حتى ترتفع الإضاءة قليلاً وتتحول عن اللون الأزرق إلى الأصفر الماحل وتبرز لمسة لونية جديدة فى ملابس الخادم الذى يمثل دور زوجة

«سلاى» الوهمية . ويتأكد التقابل بين الحقيقة والإيهام من خلال ملابس هذا الخادم وألوانها ، فتحت ثوبه الأثوىبنى المرقش نلمح بنطاله الأسود .

وهكذا تنشأ رابطة أولية منذ البداية بين الألوان وبين فكرة الخداع عبر التقنع . ونلاحظ هنا تغيراً ملموساً فى أسلوب التمثيل الذى يتسم بالمبالغة فى الصوت والحركة .

وتتعمق الرابطة بين الألوان والإضاءة الساطعة والمبالغات التمثيلية من ناحية وبين فكرة التقنع والإيهام المسرحى من ناحية أخرى حين تدخل جوفة الممثلين المتجولين إلى خشبة المسرح ، حاملة معها وعداً جديداً بلعبة تمثيلية أخرى تدور فى إطار لعبة خديعة سلاى وإيهامه لليلة واحدة - كما يحدث فى **ألف ليلة وليلة** - بأنه سيد القصر . فحين يدخل الممثلون تسطع الإضاءة تماماً لتكشف لنا الألوان الصاخبة خيمة السيرك ، ويتسيد اللون الأبيض ملابس الممثلين القادمين مع بعض لمسات لونية فاقعة ١٥! وهناك . وفى هذا المشهد يظل اللون الأسود فى الملابس رمزاً واضحاً لمستوى الواقع ، لكن اللون الأبيض يتوزع دلاليًا ما بين عالم الواقع وعالم الوهم ، فهو يرمز إلى الواقع من خلال قمصان السادة وقميص سلاى البالى ومريلة صاحبة الحانة التى تعلو ثوبها الأسود . لكنه يرمز أيضاً إلى عالم الوهم المسرحى من خلال ملابس الممثلين ومن خلال المعطف الأبيض الطويل الذى يرتديه سلاى بدلاً من ملابسه حين يصدق وهم أنه

سيد الدار الغنى ، ويظل يرتديه حتى المشهد الأخير من المسرحية حين يخلعه بعد انقشاع الوهم ويعود إلى ملابسه السوداء / البيضاء مع العودة إلى واقعه .

وهكذا ، ما أن نصل إلى نهاية هذه المتتالية من المشاهد التي تطرح قصة خديعة سلاى باعتبارها الإطار الخارجى للعرض - أو الحبكة الإطارية - حتى يكون قد تكون لدينا نسق من العلامات الدالة - البصرية والصوتية - بشكل شفرة اتصال بين الصالة وخشبة المسرح .

ودون هذه الشفرة ، لا يستطيع المشاهد أن يلتقط العديد من الإشارات التي ترسلها خشبة المسرح ، فتضيع منه دلالات عديدة ، بل وقد يتوه وسط صخب الألوان والضجيج الصوتى فيضيع منه المسار الدلالى للعرض . فبدون هذه الشفرة قد لا يدرك التقابل الساخر بين الخادم المتكرر فى زى الزوجة المزعومة لسلاى وبين الشقيقة الصغرى بيانكا ، والذي يقيمه المخرج من خلال تشابه طبقة الصوت الحادة التي تميز كليهما . إن هذا التقابل يضيف من البداية على شخصية بيانكا - الأخت الجميلة المهذبة المطيعة - دلالة الزيف والاصطناع ، فكأنها مسخ شائه للمرأة لا نموذجاً مثالياً لها كما تتصور معظم الشخصيات . ودون الإلمام بهذه الشفرة المبدئية أيضاً لن يتنبه المشاهد إلى دلالة استخدام الإضاءة الزرقاء الخافتة في مشهد وصول كاترينا إلى منزل بتروشيو وما تشير إليه من انتقال من عالم الأقنعة والألوان والأوهام فى مجتمع مدينة

بادوا ، إلى عالم الحقيقة الخالية من الرتوش فى هذا البيت الريفى المنعزل الذى يشبه القرية الانجليزية التى شهدناها فى المتتالية الافتتاحية . كذلك قد لا ينتبه المشاهد إلى دلالة إلترام كاترين هاريسون (فى دور كاترينا) تمامًا بأسلوب الأداء الواقعى ، وتحول جوردي جونسون (فى دور بتروشيو) من المبالغات الكاريكاتورية إلى الواقعية تدريجيًا كلما توثقت صلته بكاترينا . إن الأداء الواقعى يميزهما عن بقية شخصيات الحبكة الثانية التى تدور فى عالم مدينة بادوا الزائف ، كما يقربهما من عالم القرية الانجليزية وسكانها . ورغم أن هذه القرية الانجليزية لا تعدو أن تكون وهماً مسرحيًا هى الأخرى ، وإطارًا تمثيليًا للحبكتين الأخرتين ، إلا أنها ليست عديمة الصلة بالواقع ، بل هى أقرب دوائر الوهم فى المسرحية إلى الواقع ، فالمخدوع سلاى لا يلبث أن يسترد وعيه وهويته بعد إنتهاء المسرحية داخل المسرحية ، كما أن المخرج يجعله يجلس بيننا فى الصالة مع السيد لمشاهدة تلك المسرحية ، كما يجعله يتنقل بحرية وبساطة من الصالة إلى خشبة المسرح بين الحين والآخر . قد تكون القرية الانجليزية هنا وهماً مسرحيًا مؤقتًا وقد يستمتع أهلها بلعبة الإيهام ، لكنها لا تسمح للوهم أن يتوسع حتى يغدو الحقيقة الوحيدة ، كما يحدث فى مدينة بادوا حيث يلتهم الوهم الحقيقة تمامًا ولا يبقى من الوجوه سوى الأقنعة .

لقد نجح العرض فى تفسير شخصية كاترينا وتطورها فى ضوء انتقالها الدرامى وفق بناء المسرحية من موقعها الهامشى فى الحبكة

الصغرى ، إلى موقعها الرئيسى فى الحبكة الكبرى ، وانتهى بها إلى مشارف الحبكة الإطارية - فكأنها فى رحلتها هذه تتقل من مجتمع بادوا الغارق فى الزيف والمادية (الحبكة الصغرى) إلى عالم الريف فى بيت بتروشيو (الحبكة الكبرى) إلى مشارف القرية الانجليزية التى تقف بدورها على حافة واقع المتفرج (الحبكة الإطارية) . وكأن هذه الرحلة هى رحلة من الوعى الزائف إلى الوعى الحقيقى ، ومن زيف المدينة إلى صدق الريف ، ومن إसार أقنعة البرجوزاية وأدوارها النمطية إلى حرية الوعى بالذات بعيداً عن الأنماط والصور الموروثة . ويشير المخرج إلى التحولات التى تطرأ على شخصية كاترينا عبر رحلتها هذه من الزيف إلى الحقيقة من خلال علامة بصرية واضحة ، إذ يأخذ قناعها الأبيض المرسوم على وجهها فى التلاشى بمرور الوقت حتى تصبح فى النهاية الشخصية الوحيدة التى تظهر وجهها الحقيقى . وكما يختفى قناعها تختفى أيضاً ملابسها الأنيقة ، ويتحول ثوب زفافها إلى أسمال بالية متسخة ، وتحرر قدمها من قيود الأحذية ، فكأنها فى كل هذا قد تخلت عن كل ما يربطها بطبقتها الغنية الزائفة واقتربت من عالم السمكرى الريفى البسيط سلاى ، الذى ترتدى اللون الأبيض مثله منذ زفافها إلى بتروشيو وحتى مشهدها الأخير . لقد تمكن المخرج بذكاء شديد من توظيف اللون الأبيض لإبراز حركة المسرحية من الوهم إلى الحقيقة ، ولتوضيح العلاقة البنائية والدلالية بين حركات المسرحية الثلاث .

والحق أن كاترينا وسلاى يشكلان فيما بينهما من خلال اللون الأبيض مفارقة مرئية ملموسة توضح أوجه التشابه والتناقض بينهما ، وتفسر التحول فى شخصية كاترينا من الفتاة الغنية المرفهة المدللة الأنانية إلى إنسانة بسيطة تميز الحقيقة من زيف المظاهر وتنشد الصدق الذى يتمتع به الريفيون البسطاء والعاملون الكادحون . فكاترينا تبدو فى ثوبها الأبيض المهلهل كشحاذة حافية القدمين رغم أنها سيدة ثرية رفيعة المقام ، أما سلاى (الشحاذ فى الحقيقة) فيبدو من خلال ثوبه الأبيض النظيف سيداً عظيماً غنياً ! والاثنان بالإضافة إلى ذلك يتعرضان لتمثيلية خادعة ، الهدف منها إقناع كل منهما أنه شخص مختلف عن صورته المعتادة ، وفى نهاية هذه التمثيلية ، فى كلتا الحالتين ، يصل كل منهما إلى درجة من النضج ، ويسترد شخصيته الحقيقية التى لم يكن يدركها من قبل ، فسلاى يفيق من سكره ويقرر ألا يظل زوجاً خائفاً مقهوراً بعد ما شاهده ويظنه حلماً ، أما كاترينا فتتحرر من كل الصور التى التصقت بها والأدوار التى فرضت عليها فزيفتها فلا تصبح كاترينا النمرة الشرسة ، أو كاترينا الزوجة الخائنة المطيعة ، بل تغدو كاترينا الإنسانة الصادقة فقط . وقد أصاب المخرج حين جعل بتروشيوف فى مشهد الخياط يرفض الثوب الذهبى الفج الى يحضره الخياط بدعوى أنه لا يناسب كاترينا ، وذلك رغم أن كاترينا تتمناه وتعلن أنه على أحدث موضحة ترتديها سيدات طبقتها الغنية ، ويحمل رد بتروشيوف مفارقة ساخرة حين يقول لها : حين تصبحين سيدة مهذبة مثلهن فسوف تحصلين على ثوب مثله . ولا يملك

المتفرج إزاء سوقية وفجاجة الثوب الذهبى الذى يشى بالمظهرية الكاذبة والقيم المادية والتفاخر بالشراء إلا أن ينفر من رغبة كاترينا فى اقتنائه ، بل ويتمنى ألا تتحول إلى سيدة مهذبة ، زائفة مثل أختها بيانكا حتى لا ترتدى مثل هذا الثوب السوقى اللامع . ويضفى اختيار المخرج لنوع الثوب الذى نراه درجة عالية من الصدق والقناعة على حديث بتروشيرو التالى إلى كاترينا عن زيف المظاهر وعن أن قيمة الإنسان الحقيقية وهويته التى لا تقاس ولا تتحدد بما يرتديه من ثياب . وهكذا يتحول بتروشيرو من مجرد زوج سوقى ماذى شرس إلى ما يقرب من الحكيم الذى يوظف التمثيل كوسيلة لتعليم زوجته وانضاج وعيها . وتتسق هذه الرؤية الجديدة لدور بتروشيرو مع رنة الرقة والحب والحنان التى كانت تغلف حديثه إلى كاترينا عادة رغم قسوته الظاهرية والتى أقنعت المتفرج بأنه يحبها حقاً ويسعى للكشف عن معدنها الأصيل حتى تنشأ بينهما علاقة حقيقية .

إن بتروشيرو يتبدى لنا فى البداية - حين يصل إلى مجتمع بادوا المدننى الماذى المزيف الذى يمثل عالم الحبكة الثانوية - شاباً ريفياً ساذجاً سطحياً يتفاخر بشجاعته وقسوته وتجرده الكامل من المشاعر الرقيقة ، فهو يعلن لصديقه هورتنسو أنه سوف يتزوج من أى امرأة مهما كانت طالما كان لديها المال . ووفق شفرة العرض العلامية ، يدل أسلوبه المتمسرح فى الأداء فى هذا المشهد على زيفه وافتقاده للوعى بالحياة والواقع ، فهو يتحدث ويتحرك فى مبالغات كاريكاتورية ، بل ويحيى صديقه عند اللقاء

بصورة هزلية واضحة ، وحين يتفاخر بقدرته على الترويض يؤكد المخرج بعد التمسرح بأن يجعله يقف فوق صندوق - وكأنه ممثل على خشبة مسرح - بينما يقف إلى جواره خادمه فى ملابس المهرجين ويلعب دور الملحن تارة أو يمدّه بالمؤثرات الصوتية تارة . أضف إلى ذلك خطوته المتبخترة وملابسه الفاقعة الألوان التى تشى بالزهو .

أى أن بتروشيو هو الآخر كما يبدو فى العرض يعانى مثل كاترينا فى البداية من زيف قيم مجتمع مدينة بادوا التى يسعى إلى الزواج من أهلها طمعاً فى المادة . لكنه مثل كاترينا لا يتسمى انتماءً كاملاً إلى عالم الحبكة الثانوية هذا ، فهو يعلن صراحة نواياه ولا يزيّفها كما يفعل الآخرون (مثل والد بيانكا مثلاً) ، ويبدو سلوكه هذا غريباً مضحكاً شاذاً وسط ذلك المجتمع المذهب . وهو فى هذا لا يختلف عن كاترينا ، فهى الأخرى تفضل الصراحة وتكره الكذب والنفاق والرياء ، وتسمى الأشياء بأسمائها دون مواربة مما يجعلها تبدو شرسة تسبب الحرج للجميع فينفرون منها ، وذلك يشعرها بالوحدة والاغتراب ويدفعها إلى المزيد من الضراوة . لكن كاترينا تنشد الحب والاهتمام فى أعماقها - كما يفصح عتابها لوالدها فى أول كلمات تنطقها على خشبة المسرح ، فهى كلمات تنضح بالمرارة - لكن شرط الحب العائلى والقبول الاجتماعى فى بادوا هو الانصياع لتقاليد الزيف والرياء التى تحكم المجتمع وهذا ما لا تقدر عليه كاترينا مهما رغبت فى ذلك .

و حين يلتقى هذان الفردان الخارجان على العرف الاجتماعى السائد
يتعرف كل منهما على نفسه وعلى اغترابه فى الآخر ، فيجمع الحب
بينهما من الوهلة الأولى ، ورغم أن النص الأصى لا يفصح عن هذا فى
أى مرحلة من مراحل المسرحية ، إلا أن المخرج قد وجد أن وقوعهما فى
الحب أمر حىوى بالنسبة لقراءته التفسيرية فأكدته فى عرضه ، إذ جعل
بتروشيوى يلقى بأول كلماته الفجة إلى كاترينا وظهره إليها - أى قبل أن
يراهما ، ثم جعله يستدير ليواجهها وما أن يقع بصر كل منهما على وجه
الآخر حتى يتوقف الكلام ويتأمل كل منهما الآخر فى إعجاب واضح
مشبوب وهما يدوران حول الدائرة المرسومة وسط خشبة المسرح دورة كاملة
تشى بإكمال حلقة الحب حولهما .

ومنذ تلك اللحظة يبدأ سلوكهما فى التحول تدريجياً ، وما أن يرحلا
إلى بيت بتروشيوى فى الريف ، إلى عالم البساطة والصدق الذى تمثله
الحبكة الرئيسية ، وتشترك فيه مع الحبكة الافتتاحية ، حتى تختفى كل
ملامح المبالغة المضحكة والتفاهة والسذاجة والسوقية من شخصية بتروشيوى ،
كما تختفى الحدة والكبرياء والأنانية والشراسة من سلوك كاترينا ،
وتكتسى مواقفهما معاً من خلال رنة الصوت والحركة لمساة من الرقة
والألقة والحنان ، فبتروشيوى يداعب كاترينا بخطف القبعة التى يحضرها
الخياط ويتقاذفها مع صديقه هورتنسو ككرة تحاول كاترينا التقاطها مما
يضيف على المشهد روحاً طفولية ويجرده من قسوته فى النص الأصى ،
ويدعها بعد ذلك تحتفظ بالقبعة وهو ما لا يخبرنا به النص . وحين

يرسل الخياط بالثوب رافضاً إياه نجده يحيط كتف كاترينا بذراعه وهو يجلس على المنضدة بينما تقف هي إلى جواره ويحدثها عن زيف المظاهر في رقة وود لا في لهجة خطابية أمرة أو ساخرة من مشاعرها .

وهكذا يدرك المتفرج أن الحب قد بدأ يحولهما معاً - لا كاترينا وحدها - وأن رقة كاترينا ليست خنوعاً وقهراً بل هي رقة إنسانية وجدت الحب والاهتمام أخيراً - وإن جاء في صورة غريبة غير متوقعة . لذلك حين يصر بتروشيرو على أن تطبعه طاعة عمياء لا يشعر المتفرج في هذا العرض أنه يهينها ، بل يشعر بأنه يتدلل عليها ليختبر مدى حبها له ، كذلك حين تطبعه كاترينا نحس أنها تفعل ذلك وكأنها حقاً تتماشى مع خيال طفل صغير ، إذ كانت الممثلة كاترين هاريسون تنطق كلماتها بهذه الروح تماماً دون أى لمسة في صوتها تشي بالقهر أو المرارة .

ويتضح تفسير المخرج هذا لتطور الشخصيتين والعلاقة بينهما في مشهد طريق العودة إلى بادوا الذى تبدو فيه الشخصيتان وكأنهما شحاذان يرتديان أسمالاً بالية ، فبتروشيرو لم يحرم كاترينا وحدها من الملابس المبهرجة والمظاهر الزائفة بل حرّمها على نفسه أيضاً ، وإذا كان قد حرّمها من الطعام والنوم يوماً فقد حرّم نفسه منهما هو الآخر .

وتؤكد الملابس هنا انفصالهما التام عن مجتمع بادوا البرجوارى ، وخروجهما على أعرافه ، وتحريمهما من إسار قيمه ، فهما يبدوان أقرب إلى «الهيبيز» فى عصرنا هذا - أى إلى الرافضين إرادياً للمجتمع

الرأسمالى والناشدين الصديق فى حياة أكثر فطرية وبساطة وقرباً من الطبيعة . وحين يدخل الاثنان إلى المشهد نراهما جنباً إلى جنب وقد تشابكت ذراعاهما مما يشى بالمساواة بينهما واحترام بتروشيوكاترينا ، فهى لا تمضى وراءه كخادم كما ظهرت فى عروض سابقة . وحين يطلب منها بتروشيوك أن تخاطب العجوز فنشتيو الذى يعبر الطريق أمامها كما لو كان فتاة غضة بضعة ، تطيعه كاترينا بروح مرحة وكأنها طفلة تستمتع مع رفيقها بلعبة السخرية من الكبار ، وحين يعود بتروشيوك ليطلب منها أن تصلح خطأها وتعتذر للعجوز ، تطيعه بنفس الروح - أى روح الشقاوة الطفولية التى نلمسها فى رنة صوت ، بل وجسد الممثلة كاترين هاريسون ، ويؤكد المخرج تفسيره الذكى هذا لذلك المشهد بأن يجعل كاترينا وبتروشيوك ينفجران ضاحكين فى جذل معاً فى نهاية اللعبة .

لا عجب إذن أن نجدهما فى المشهد التالى يقفان معاً على سلم خلفى على يمين المسرح - وقد احتضن كل منهما الآخر - ليستمتعا معاً بمشهد هزلى يكشف بوضوح ريف مجتمع بادوا الذى تضيع فيه هوية الإنسان وحقيقته بسبب المال والشهوة ، وتختفى تماماً تحت ركام من الأقنعة والأردية الزائفة . فالأب فنشتيو يقف أمام باب بيت ابنه لوشتيو يطلب الدخول ، فيطل عليه من النافذة (أعلى خيمة السيرك) رجل يرتدى نفس ملابسه تماماً - ويكاد أن يكون صورة طبق الأصل منه - ليؤكد له أنه هو والد لوشتيو ، ويكاد الأب الأصلى أن يجن حين يخرج إليه خادم ابنه

وقد تنكر فى ملابس سيده ليخبره أنه هو نفسه لوشنتيو . وقد وظف المخرج هنا كل التفاصيل المرئية ليؤكد للمتفرج أن عالم بادوا - أى عالم الحبكة الثانوية التى ينجو منها بتروشيو وكاترينا - ليس سوى غابة مهلكة من الأقنعة ، كما يقيم تقابلاً دالاً بديعاً بينه وبين عالم كاترينا وبتروشيو من خلال وضعهما أعلى السلم يطلان على المشهد من مكانهما المرتفع المرموق .

وفى نهاية هذا المشهد تخفت الأضواء لتذكرنا بإضاءة المشهد الإفتاحى الخافتة التى ترتبط فى العرض بعالم الواقع والحقائق ، وتنسحب شخصيات الحبكة الثانوية المقنعة جميعها ، ويخلو المسرح إلا من بتروشيو وكاترينا . حيثذ يطلب منها أن تقبله علناً على قارعة الطريق - ضارباً عرض الحائط بكل المواضعات البرجوازية - وتتردد كاترينا لحظة تلفظ بعدها بقايا آخر ما يربطها بعالم بيت والدها الذى يتاجر بينائه ، ويلتقى الاثنان فى ملابسهما المهلهلة الغريبة ويتبادلان القبل علناً كما كان الهيبيز يفعلون فى الحدائق والشوارع فى الستينات وبعدها .

وهكذا يقترب المخرج من المشهد الأخير وقد اكتمل تفسيره من خلال لغة المسرح الخالصة ، فيمضى المشهد سلساً لا يثير أى حساسية لدى أنصار حقوق المرأة ومساواتها بالرجل . فالعلاقة بين البطلين - كما طرحها العرض بحساسية وذكاء - لم تعد تحمل شيئاً من الصراع التقليدى بين الرجل والمرأة ، بل ولم يعد لقضية قهر المرأة وجود فى هذا العرض

بتأناً ، فقد استبدلها المخرج بقضية أخرى منبثة بخفوت فى بنية النص
الأصلى ، وهى الصراع بين الوهم والحقيقة ، بين القيم البرجوازية الزائفة
بأقنعتها وملابسها وألوانها المبهرجة وأدوارها المرسومة وكلماتها المنافقة
المنمقة ، وبين قيم الصدق مع النفس والحب الحقيقى دون رياء .

لهذا جاءت خطبة كاترينا الأخيرة التى تدعو فيها إلى طاعة الزوجة
لزوجها طاعة عمياء باعتباره سيدها وتاج رأسها وحاميها ، وتدافع فيها
عن سيادة الرجل المطلقة دفاعاً مشبوحاً - جاءت هذه الخطبة أشبه بالخطبة
التي ألقتها كاترينا على مسامع العجوز فنشتيو وهى تسخر منه على قارعة
الطريق فى المشهد السابق . فكأن كاترينا تسعى إلى فضح زيف القيم
البرجوازية التى تشدق بها هذه الطبقة - ومن أهمها سيادة الرجل وحقه
فى التصرف فى زوجته أو بناته وكأنهن سلع تباع وتشتري أو جماد لا
روح له ولا إرادة ، وكأنها تفضح هذه القيم عن طريق محاكاتها بصورة
مبالغ تضحّمها لتظهر بلاحتها . فخطبة كاترينا هنا تذكرنا بخطبة
بتروشيو يوم الزفاف حين اختطف كاترينا عنوة من بيت أبيها وهو يتشدق
بكلمات فارس يدافع عن حييته ضد أشرار يودون احتجازها رغم أنفها .
لقد كانت كلماته البطولية فى ذلك المشهد تناقض الموقف الحقيقى تماماً ،
وكشف ذلك التناقض تناقضاً أعمق بين التراث الأدبى الفروسى الذى
أبدعته المجتمعات الأبوية الرأسمالية وبين حقيقة ممارسات هذا المجتمع على
أرض الواقع . وكان سلاح المؤلف والمخرج فى كشف هذا التناقض هو
المحاكاة الساخرة - أى « البارودى » (Parody) والبرلسك .

وقد التقط المخرج إيان تالبوت هذا الخيط بذكاء من مشهد الزفاف السابق (الذى أبدعه شكسبير) ووظفه فى إخراج خطبة كاترينا الأخيرة بحيث تلونت بنفس الدلالة النقدية الساخرة . وأكد تفسيره عن طريق نسق حركى دال ذكى ، فجعل الجميع يجلسون فى شبه دائرة حول كاترينا التى أخذت تصول وتجول لغوياً وجسدياً بينهم وهى تمشى مختالة متباهية كممثلة تدرك جيداً أنها قد أجادت التمثيل وخلبت لب مشاهديها الذين جلسوا مشدوهين فى صمت وكأن على رؤوسهم الطير . وفى نهاية خطبتها لا يملك المشاهد إلا أن يصفق لها كما يصفق لممثلة أجادت تقمص دور يختلف تماماً عنها ، بل ويكاد يتوقع أن تصفق لها أيضاً الشخصيات المحيطة بها.. لكن المخرج يكتفى فى بلورة المعنى الحقيقى للخطبة بأن يجعل بتروشيو ينبطح أرضاً حين تركع كاترينا أمامه ثم يجعل كاترينا تنهض أولاً وترفع بتروشيو الراكع أمامها ليقف ، ثم يجعل بتروشيو يحتضنها من الخلف بينما تقود هى الطريق إلى الخارج .

إلى أين ؟

إلى عالم الحقيقة والواقع حتماً - كما تشير الشفرة العلامية للغرض ، والرؤية المطروحة من خلالها . لقد عادت كاترينا وروجها إلى بادوا التى عذبتها ومزقتها من قبل لتوجه صفعة إلى مجتمعها ، ولتلقى فى وجهها (من خلال خطبتها الساخرة) بصورته الحقيقية الشائنة قبل أن تودعه إلى الأبد . فإذا كانت لعبة هذا المجتمع هى التشديق بالفاظ لا يعنىها ، وقول

شئء وفعل نقيضه ، فقد قررت كاترينا - وفق رؤية هذا العرض وتفسير المخرج - أن تنتقم منه بنفس سلاحه ، أن تذيبه من نفس الكأس ، وأن تهزمه فى لعبته المختارة - لعبة الزيف والتقمع .

ويلى خروج كاترينا وزوجها من دائرة الزيف فى بادوا ، ومن مركز المجتمع الأيوى الرأسمالى فى بيت الأب التاجر الثرى ، خروج العامل سلاى من بيت اللورد الإقطاعى فى المشهد الأخير ، وقد استرد ثيابه الأصلية وأفاق من سكره وتحرر من دائرة الوهم التى أحاطت به منذ بداية المسرحية ، وعاد إلى واقعه وطبيعته ، وإن كان الآن أكثر وعياً مثل كاترينا ، فقد علمته المسرحية التى شاهدها داخل الخدعة أن المرء يستطيع أن يتمرد على واقعه وأن يغيره . وهذا ما يعلننا أنه يتتويه .

وينتج توالى هذين المشهدين وتوازيهما الدلالى إبراز الامتداد الطبيعى بين بنية المجتمع الإقطاعى الذى يتسلى بالأوهام وبخداع الفقراء ، وبين بنية المجتمع الرأسمالى ، فكلاهما مجتمع أبوى يكرس سيادة الرجل وسيادة المال ، ويوظف اللغة لتزييف الواقع .

وإذا كان عالم القرية يمثل فى هذا العرض أقرب الدوائر المتداخلة الثلاث فى المسرحية إلى الواقع ، إلا أن المخرج لا يطرحه فى صورة رومانسية مثالية ، بل يؤكد لنا عبر لغة المسرح وشفرة العرض العلامية أنه عالم لا يخلو من القهر والفساد . قد يكون أقرب إلى الطبيعة ، وأقل

قبحاً وفجاجة من المجتمع الرأسمالى البرجوازى ، لكنه لا يختلف عنه فى جوهره وهو سيادة الرجل والثروة .

ويضيف هذا المعنى الجديد مسحة من الحزن على انتصار كاترينا وبتروشيو . لقد خرجا إلى عالم الحقيقة والواقع حقاً ، ولكنه عالم لم يتحقق بعد ، عالم يظل وعداً عليهما وعلى سلاى أن يحاولا تحقيقه . لقد اختفى العالم الإقطاعى منذ فترة ، عالم اللورد وسلاى ، ولم يبق سوى عالم المظاهر والأوهام ، العالم الرأسمالى الذى نحيا فيه ، فإذا تمرد الزوجان عليه لا يبقى أمامهما من خيار سوى صنع عالم بديل أو ربما الانسحاب إلى عالم الفن حيث تصبح الأوهام سلاح الحقيقة الوحيد ، ومرآتها الكاشفة - كما قال شكسبير على لسان هاملت .

إن النص الدرامى الخالد هو ذلك الذى يتمكن من التماس مع لحظات زمنية متعاقبة وتفجير دلالات جديدة ومعاصرة فى كل مرة يتحقق فيها هذا التماس . ونص **ترويض النمرة** نص خالد بهذا المعنى .

والعرض المسرحى الحقيقى هو ذلك الذى يوفر للنص أكبر فرص لتحقيق هذا التماس وتفجير طاقاته الدلالية الكامنة . والعرض الذى قدمه لنا إيان تالبوت عرض حقيقى وصادق بهذا المعنى .

وفى هذا العرض الحقيقى الجميل تحول مروض النمرة أخيراً من شاب مغرور ، خشن وفج ، ومن رجل فظ قاس يختال بسيادته ، وزوج يزهو

بضرواته وقهر زوجته ، ويحنكته فى ممارسة أساليب المعتقلات السياسية لتدمير إرادة زوجته ومحو عقلها وشخصيتها وسحق إنسانيتها - كما طرحه المخرجون من قبل - إلى شاب تنضجه تجربة الحب وتحزره من تراث دور السيد ، وتهذب من طبيعته ، فيتحول إلى رجل شهم رقيق حنون - أى إلى رجل بمعنى الكلمة .

وفى هذا العرض أيضاً ، تحولت كاترينا من فتاة متمردة شرسة ، وابنة عاصية ووصمة اجتماعية مبنوذة ، ومن زوجة خائنة مقهورة وممرورة ، إلى فتاة مكنها الحب من تحويل تمردها المراهق إلى ثورة وجودية حررتها من السجن الذهبى ، الذى يصنعه المجتمع الأبوى الرأسمالى للمرأة ، ويزينه بالأوهام والأموال ، وقصائد الغزل ، والبهرج الزائف ، والأضواء البراقة ليسجنها داخله . لهذا اكتشفت كاترينا فى النهاية حقيقتها الباهرة كامرأة حرة ناضجة ، غنية بحريتها وقدرتها على الحب الحقيقى .

وفى كل هذا يرجع الفضل إلى المخرج الملهم إيان تالبوت ومجموعة الممثلين الرائعين الذين قدموا لنا أمسية من البهجة الصافية ، وأعادوا اكتشاف نص عظيم من خلال رؤيتهم الخلاقة ، فإذا بى وكأننى أراه لأول مرة ، فأحبيته بعد طول كراهية ونفور .

الملك لير أوعندما ترتدى التراجيديا قناع المهرج(*)

من يشاهد عرض مسرحية الملك لير الذى قدمته فرقة (الكيك) الانجليزية فى مصر يدرك أن هذه الفرقة لم تتجنب الصواب حين اختارت لنفسها هذا الاسم الغريب . فمعنى كلمة (كيك) بالانجليزية (Kick) هو يركل أو يرفض ، وشعار الفرقة كما يتجلى فى العرض هو ركل ورفض الأساليب التقليدية فى اخراج وتقديم تراجيديات شكسبير التى تتخصص هذه الفرقة الشابة فى تقديمها بأساليب تجريبية .

وتعترف مخرجه العرض (ديبورا وارنر) التى أسست الفرقة عام ١٩٨٠ بأنها وضعت نصب عينيها هدفا واحدا هو تقديم شكسبير بأسلوب عصري بعيدا عن أسلوب التراجيديا الكلاسيكية الذى لم يعد مستساغا الآن لدى الشباب .

(*) مسرحية : الملك لير ، اخراج ديبورا وارنر ، قدمت على مسرح الجمهورية عام ١٩٨٧ .

إن (ديورا وارنر) تناول مسرحية الملك لير بأسلوب الكوميديا السوداء الذى تعتبره أنسب الأساليب تعبيراً عن القرن العشرين بكل عنفه ودمويته وحيرته الميتافيزيقية . وأسلوب الكوميديا السوداء الذى ارتبط فى الأذهان بمدرسة العبث فى المسرح أساساً يخلط القسوة الدموية بالكوميديا والهزل الذى يصل فى أحيان كثيرة إلى درجة (الفارس) ، لذلك نجد فرقة (الكيك) تطرح مأساة الملك لير من منظور هزلى حزين يقترب فى روحه من مسرح العبث كما نعرفه فى مسرحيات يونسكو وصمويل بيكيت ، وتؤكد من خلال العرض أن عصرنا الحالى قد انتفى منه عنصر الإيمان واليقين ، وبالتالي عنصر الجلال التراجيدى ، وأن أقسى درجات العذاب والألم لا تودى إلى التطهير والسمو النفسى بل إلى الضحك اليائس الذى قد يصبح هستيريا أحياناً .

وقد سمعت بعض محبى شكسبير يعترض على وسيلة تناول هذه ويعتبرها تشويهاً لروح شكسبير ونص المسرحية الذى يصير النقد على اعتباره نصاً تراجيدياً بالمعنى الذى شرحته من قبل فى معرض تحليل هذا النص فى مقال بمجلة القاهرة بعنوان (الملك لير بين التراجيديا والعبث والسياسة) . ولكن مسرحية الملك لير كما كتبها شكسبير تحمل فى طياتها هذا المنظور العبثى الذى جعل ناقدًا شهيرًا هو (يان كوت) يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية لعبة النهاية لصمويل بيكيت فى كتابه شكسبير معاصرنا .

أن شكسبير لا يقدم لنا فى المسرحية بطلا تراجيديا من فصيلة (ماكبيث) مثلا أو حتى (عطيل) - الذى يحمل ظللا ميلودرامية تشير الضحك أحيانا . أنه يقدم لنا (لير) كرجل عجوز متقلب الأهواء ، سريع الغضب ، بارع فى القاء السباب واستمطار اللعنات ، يحمل قدرا لا بأس به من التفاهة ، ويفتقر تماما إلى الجلال التراجيدى . فهو يجمع بناته الثلاث فى البداية ليقسم بينهن مملكته ، ويطلب من كل واحدة أن تعبر عن مدى حبها له . ويقدر فصاحتهم وقدرتهن على المبالغة والرياء سوف يجزل لهن العطاء . وعندما ترفض صغرى بناته (كورديليا) أن تشترك فى هذه اللعبة السخيفة يثور عليها ويطردها من المملكة شر طردة ، رغم أنها أكثرهن حبا له وحدا عليه .

وبعد هذه البداية المضحكة التى تقدم لنا هذا الملك الابله ، والتى لا تحمل أى بعد تراجيدى من أى نوع - اللهم إلا إذا اعتبرنا أى ملك يظهر على خشبة المسرح يحمل بالضرورة بعدا تراجيديا لمجرد أنه ملك - أى بحكم منصبه - بعد هذه البداية نرى لير فى معظم مشاهد المسرحية يهيم على وجهه فى العراء بعد أن تنكرت له بناته ، فى حالة هذيان وهلوسة ، وقد اقترب من حافة الجنون . ويصحبه فى تجواله هذا المهرج الذى يكيل له النقد الساخر فى لغة تذكرنا باللغة المستخدمة فى مسرح العيث - كما ذكر الناقد (مارتن إسلن) فى كتابه الشهير مسرح العيث .

ونص المسرحية يقترب أيضا من مسرح العبث فى افتقاده التام لعنصر الإيمان بوجود آلهة عادلة تدير أمور البشر وفق حكمة مطلقة . ان عالم مسرحية الملك لير عالم تحكمه القسوة الوحشية والجنون وفقدان البصر والبصيرة ، وهو عالم يتنفى منه الرجاء والأمل ، فقد قيمه وتجرد من إنسانيته ، فالأب يتنفى أبناءه ، والزوجة تخون زوجها ، وتسعى لقتله بالغدر ، والابن يفقأ عين أبيه ، والمرأة تصل إلى ذروة الاشباع الجنسي عند مرأى الدم ، والبريء يقتل دون ذنب . انه عالم هجرته الآلهة العادلة الحكيمة وتركت فيه الإنسان يلتهم لحم أخيه الإنسان .

لذلك لم يكن غريبا أن تلتقط (ديسورا وارنر) هذه الرؤية المظلمة وتبلورها فى عرضها الذى حاولت فيه تقديم لير وقد أصبح أقرب إلى المهرج منه إلى البطل التراجيذى . فهو يتجول على خشبة المسرح فى معظم أجزاء المسرحية فى ثيابه الداخلية ، ثم تجعله المخرجة يرتدى بيجامة و (روب دى شامبر) فى الجزء الأخير . وقد ركز (روبرت ديميجر) الذى قام بدور لير على الجانب الفكاهى فى الشخصية ، وألقى الشعر كأنه نثرا حتى لا ينساق فى الأداء إلى التأثير العاطفى ، وبرز هذا فى مشهد العاصفة والمشهد النهائى بالذات حيث أن هذين المشهدين يحويان عدداً من المقاطع الذى قد تجرف الممثل إما إلى الأداء الخطابى أو الأداء الميلودرامى .

لقد أدركت (ديسورا وارنر) أن مسرحية لير تحمل قدرا كبيرا من الميلودراما الذى يجعلها تقترب أحيانا من الكاريكاتير . فكل شئ طابعه

المبالغة الشديدة ، فالقسوة شديدة والجنون أشد ، والألم لا حدود له ولا تبرير . ولا يفرق المسرحية كما كتبها شكسبير عن الميلودرامات والفواجع الشهيرة الا عنصر العمق الفلسفى الذى ضمنه شكسبير شعره الرائع . لذلك حاولت المخرجة تأكيد هذه العمق الفلسفى واقصاء البعد الميلودرامى عن طريق جرعة الفكاهة الكبيرة التى ضمنتها أداء الممثلين وخاصة (لير) نفسه . كذلك سعت (ديبورا وارنر) بشتى الوسائل إلى كسر عنصر الإيهام المسرحى فى عرضها : فالممثلون يؤدون أدوارهم ثم يجلسون على مقاعد حول خشبة المسرح أمام المتفرجين فى انتظار مشاهدتهم التالية ، ثم نجدها فى مشهد العاصفة تجعلهم يغمسون رؤوسهم فى «جرادل» مملوءة بالمياه حتى تبتل شعورهم وكأن هذا حدث بفعل المطر . وجعلت المخرجة المفتاح الأساسى فى الأداء هو الكوميديا درجة الاندماج الشعورى بحيث برزت وربما لأول مرة فى عرض التجليزى لهذه المسرحية ، الرؤية السياسية التى كثيرا ما تضيع عندما يلقي الممثلون أدوارهم بأسلوب الأداء التراجيدى .

وعلى من صدمه منظر الملك لير فى ثيابه المنزلية المعاصرة أن يتذكر أن شكسبير كان يستخدم ملابساً عصرية فى مسرحه وكان هذا هو التقليد السائد فى المسرح الأيزابشى . وعلى كل من اقتصد فى هذا العرض الديكورات الواقعية الموحية ، وعز عليه أن يجد على خشبة المسرح عددا من السلالم الخشبية والجرادل ولا شىء غير ذلك - عليه أن يتذكر أن مسرح

شكسبير كان أساسا مسرحا عاريا لا يستخدم الديكور . كذلك ليتذكر كل من اعترض على المخرجة لأنها جعلت الممثلة التى قامت بدور (كورديليا) تلعب دور المهرج الذى يصحب (ليسر) فى تجواله . أن الإبنة الطيبة كورديليا والمهرج يمشلان فى المسرحية عنصر الخير الوحيد فى هذه الغابة البشرية لذلك كان من المنطقى أن تحاول المخرجة تأكيد توحيدهما عن طريق هذه الحيلة . بل أن شكسبير نفسه يوحد بينهما فى المشهد الأخير عندما يجعل الملك (ليسر) يخاطب جثة كورديليا مناديا اياها بلقب المهرج وذلك حين يقول :

And my poor fool in hang'd. No, no, no life !

(اشنقوك يا مهرجى المسكين ! أسلبوك الحياة تماما !) الفصل

الخامس - المشهد الثالث - بيت رقم ٣٠٤ .

ويحسب للمخرجة فى النهاية أنها قدمت رؤية متكاملة لمسرحية بالغة الصعوبة بإمكانات مادية لا تكاد تذكر ، وبعدد من الممثلين لا يزيد على العشرة وأثبتت لنا مرة أخرى - كما فعلت فرق الإنجليزية تجريبية زارت القاهرة من قبل - أن المسرح مساحة عرض ونص ومخرج وممثل . لا ميزانية ، أو إيهار ، أو إمكانات .

الملك لير

بين التراجيديا والعبث والسياسة

شهدت القاهرة عام ١٩٧٨ عرضا مسرحيا مسرحية شكسبير الشهيرة الملك لير قدمته فرقة إنجليزية زائرة على مسرح الجمهورية تدعى فرقة «الكيك» (Kick) ربما كناية عن تمرداها على الأساليب المسرحية التقليدية حيث أن الكلمة تعنى بالإنجليزية يركل أو يرفض .

وقد أثار العرض قدرا كبيرا من الجدل ، واختلفت عليه الآراء اختلافا كبيرا ، فأعجب به البعض وكرهه البعض الآخر . ومصدر الجدل أن مخرجه العرض (ديورا وارنر) لم تختار أن تتناول المسرحية كنص تراجيدي كما توقع الجميع ، بل قدمت عرضا تختلط فيه المعاناة البشرية بالكوميديا والهزل والنقد السياسي في جو أبعد ما يكون عن جو الإيهام المسرحي ، بحيث انتفى تماما أو كاد عنصر التأثير العاطفي والاندماج الشعوري . وكان في هذا بالطبع صدمة شديدة لكل من تعود أن ينظر

إلى هذه المسرحية من منظور التراجيديا الكلاسيكية التى تمتلئ بالمهابة والجلال والرهبه والمشاعر الطاغية .

لقد عز على البعض أن وجدوا لير يتقافز على المسرح فى ملابسه الداخلية ، أو يرتدى فى الفصل الأخير بيجامة وروب صوفى جعلاه أقرب ما يكون إلى جد عجوز يجلس بجوار المدفأة فى عصرنا الحالى . وثار البعض عند رؤية البهلول المضحك - الذى كان يقوم دائما باجتذاب الضحك بعيدا عن الملك لير فى مشاهد جنونه حتى لا يشير هذيانه الضحك - يتحول إلى فتاة عاجزة تثير الحزن والكآبة بينما أصبح الملك لير هو البهلول الحقيقى . وحزن البعض عندما ألقى (روبرت ديمبجر) - الذى قام بدور الملك لير - منولوجاته العنيفة فى لهجة أقرب ما تكون إلى لهجة الحديث العادى ، مؤكداً العنصر الكوميدي فى مشاهد الجنون ، ومخاطبا عقل المتفرج دون مشاعره فى تأملاته الفلسفية والسياسية .

ولست أعتزم هنا الدفاع عن هذا العرض بالذات . ولكن الجدل الذى أثير حول شرعية هذا النوع من التجريب يطرح سؤالين هامين لا بد من محاولة الإجابة عنهما قبل أن نتصدى لتقييم مثل هذه العروض الجديدة . أما السؤال الأول فهو يختص بالمعنى الحقيقى للتجريب وأما السؤال الثانى فهو يتعلق بطبيعة الرؤية الفنية والفلسفية فى مسرحية الملك لير فى علاقتها بالشكل الفنى المعروف بالتراجيديا .

وفى محاولة للإجابة عن السؤال الأول يمكننا أن نطرح المفهوم التالى
لمعنى كلمة التجريب : إن التجريب الحقيقى فى اعتقادى يقدم على
مستوى التأليف المسرحى قراءة جديدة فى معنى الحياة وتفسيراً جديداً
للظواهر والعلامات والرموز والأحداث وكل معطيات الواقع التى تم
انتظامها من قبل فى أطر فكرية تشرحها وتفسرها . إن المؤلف المسرحى
التجريبى يشعر أن الأطر الفكرية التى تنتظم معطيات واقعة لا ترضيه
لذلك فهو يرفضها ويرفض معها الأساليب والأشكال الفنية التى ارتبطت
بها وعبرت عنها . وفى محاول التعبير عن قراءته الجديدة لواقعة يضطر
المؤلف إلى التجريب . . أى إيجاد أساليب فنية جديد تشكل لغة درامية
جديدة قادرة على توصيل قراءته للواقع إذ يشعر أن الأساليب الفنية
السائدة أو المتوارثة قد تحولت إلى كليشيهات أو لغة ميتة ، ولهذا يلجأ
إلى التجديد فى الشكل - أى إلى محاولة إيجاد التشكيل الرمزي الأمثل
لرؤيته .

هذا عن معنى التجريب فى علاقته بالمؤلف . أما على مستوى
الإخراج المسرحى فالتجريب يمثل أيضاً قراءة جديدة وتفسيراً جديداً إما
للعالم - إذا كان المخرج من النوع الذى لا يعتمد على نص مؤلف من قبل
آخر - وإما لنص مسرحى قديم أو معاصر - قراءة مخالفة للقراءات
الإخراجية السابقة أو السائدة . ويحاول المخرج بعد ذلك إيجاد اللغة
المسرحية الملائمة لترجمة هذه القراءة الجديدة إلى تشكيل متحرك محسوس

قادر على توصيلها إلى المتفرج ، وقد ينجح وقد يفشل ، ويجد المخرج نفسه مضطرا في بحثه عن لغته المسرحية الجديدة إلى رفض الأساليب المسرحية السائدة أو تعديلها وابتداع أساليب جديدة قد تصدم معاصريه .

ووفق هذا المفهوم العام لمعنى كلمة تجريب يمكننا أن نقول أن التجريب قديم قدم الفن نفسه سواء فى مجال التأليف أو العرض المسرحى ، إذ أن كل عمل فنى أصيل يمثل فى أحد جوانبه الهامة قراءة جديدة للواقع أو للأدب والفن الموروث تقيم جدلا بين التفسير العام الجماعى السائد أو الموروث للحياة أو الفن وبين الرؤية الجديدة المتفردة للفنان من ناحية ، وبين لغة التعبير الفنى السائدة أو الموروثة واللغة الجديدة التى تفرضها الرؤية الجديدة من ناحية أخرى .

إن كل فنان حقيقى هو فى نهاية الأمر فنان تجريبى حتى وأن لم يعى هو نفسه ذلك . فقد تجد فنانا - مثل شكسبير مثلا - يتصور إنه يؤلف وفق العرف المسرحى السائد ولا يدرك أن رؤيته المتميزة وقراءاته العميقة لواقع عصره تصطدم دون وعى منه بحدود وطبيعة هذا العرف المسرحى الذى يحمل فى ثناياه رؤية مخالفة وأن هذا الصدام يؤدى إلى جدل فنى وفكرى حاد بين الشكل الفنى الموروث أو السائد ومضمونة

الفكرى وبين الرؤية الجديدة التى تحاول أن تعبر عن نفسها عن طريق تشكيل فنى جديد . وعادة ما ينتهى هذا الجدل الفنى - الفكرى بين القديم والجديد فى مسرح شكسبير إلى تعديل وتغيير العرف المسرحى السائد بحيث يتحول إلى تشكيل فنى جديد يتفق وطبيعة الرؤية الجديدة .

إن التجريب لا يعنى مجرد التجديد أو التغريب فى الأشكال الفنية والأساليب المسرحية لمجرد التجديد وكسر حدة الملل أو الرتابة . إن التجريب هو قراءة جديدة تبحث بالضرورة عن لغة مسرحية مناسبة - قديمة كانت أو جديدة . ولعل أقوى دليل على صحة هذا القول هو تشابه اللغة المسرحية فى أزمنة متباعدة عندما تتشابه رؤية العالم . لذلك كثيرا ما يتخذ ما يسمى بالتجريب فى المسرح طريق العودة إلى لغة مسرحية قديمة ومحاولة إحيائها أو استلهاها باعتبارها أصلح لغة للتعبير عن رؤية مشابهة معاصرة ، فتجد المخرج التجريبى الآن مثلاً ينبذ العرف المسرحى الموروث من القرن التاسع عشر فى تقديم شكسبير ويستدع أسلوباً جديداً يحاول من خلاله إحياء الأساليب المسرحية التى اتبعها شكسبير نفسه .

ويقودنا هذا إلى السؤال الثانى الذى طرحناه فى البداية والذى يتعلق بطبيعة العلاقة بين الرؤية والشكل الفنى فى الملك لير لنقدم مثلاً تحليلياً

تطبيقيا يوضح الرأى الذى طرحناه فى مفهوم التجريب . إن السؤال الذى سأحاول الإجابة عليه فى الجزء التالى من هذا الحديث هو :

هل مسرحية الملك لير مأساة بحق وفق المفهوم الكلاسيكى لكلمة تراجيديا أو مأساة ؟ أم أننا انسقنا وراء التصنيفات التعسفية التى استنها نقاد المدرسة الكلاسيكية فسجنا هذا النص فى قالب لا يصلح لتصنيفه ؟ وحتى يتأتى لنا الإجابة على هذا السؤال يجب علينا أولا أن نحدد الجوهر الفكرى الذى فرض الشكل الفنى الذى نطلق عليه لفظ التراجيديا .

إن التراجيديا فى جوهرها الفكرى هى رؤية للعالم تستند إلى الإيمان اليقينى بوجود نظام عقائدى ثابت تحكم قوانينه الأرض والسما ، وتتحكم فى مسار الكون والإنسان ، وعلى الإنسان أن يطيعه مهما بدا له قاسيا أو متعسفا . فالتراجيديا سواء فى العصر القديم ، أو بعد المسيحية فى أوروبا ، تطرح صراعا بين فرد متميز وبين الأقدار ينتهى بانتصارها .

وقد أكد أرسطو ، والنقاد الكلاسيكيون من بعده بصورة ضمنية أن الهدف من التراجيديا هو المصالحة الاجتماعية والميتافيزيقية إذ أن المتفرج يتوحد عاطفيا مع البطل ، ويرى مصيره عندما يتحدى الأقدار بحيث يصل إلى مرحلة التطهير التراجيدى بعد أن يمر بمشاعر الخوف من مصير البطل والشفقة عليه . أى أن التراجيديا تجعل المتفرج يمارس الثورة على النظام العقائدى الذى يسيطر على حياته ، ثم تعيده بعد هذا التنفيس إلى

مرحلة التوازن والتصالح العاطفى مع النظام عن طريق مشاعر الخوف والشفقة .

التراجيديا إذن تطرح فرضا امكانية حدوث صدع فى العقيدة السائدة من خلال صراع البطل المتميز مع القوى المهيمنة على الإنسان ، ثم تنتهى إلى تأكيد العقيدة . وحيث أن العقيدة فى العالم القديم ، وكذلك فى العصور الوسطى المسيحية . ثم فى عصر النهضة ، كانت ترتبط ارتباطا جذريا بالنظام الاجتماعى والسياسى والاقتصادى السائد فقد كانت التراجيديا دائما تنتهى إلى ضرورة الحفاظ على هذا النظام .

وإذا نظرنا إلى مسرحية ماكبث فى ضوء هذا المفهوم للتراجيديا وجدنا أنها تتفق معه . فالصدع السياسى الذى ينتج عن قتل ماكبث للملك يمثل أيضا صدعا ميتافيزيقيا حيث أن الملك هو ظل لله على الأرض وفق النظرية السياسية السائدة فى العصور الوسطى . وتنتهى المسرحية - بعد رحلة طويلة عبر بحار من الدم والمعاناة - إلى رآب الصدع السياسى والعقائدى ، فيموت ماكبث ، ويعود الوريث الشرعى لكرسى العرش .

ولكن مسرحية الملك لير تختلف اختلافا جوهريا عن مسرحية ماكبث بحيث لا يمكننا اعتبارها تراجيديا بحق وفق المفهوم الذى طرحناه ، فهى مسرحية تقوم من البداية إلى النهاية على مبدأ التشكيك فى جميع الأنظمة

والقيم التي تحكم عالم المسرحية ، مما جعل ناقدًا شهيرًا - هو (جون لوكاتش) - يصفها بأنها كانت نبؤة مبكرة بانهيار النظام الإقطاعي في إنجلترا .

وقد كان (لوكاتش) محققًا في ملحوظته هذه . إذ أن المسرحية تعج بالإشارات إلى الأوضاع الاقتصادية السيئة للفقراء - خاصة في مشاهد العاصفة التي تتحول في المسرحية من عاصفة مادية إلى عاصفة رمزية تنذر باقتراب عاصفة من نوع آخر تقتلع النظم القيمة المهيمنة من جذورها . كذلك تناقش المسرحية بضفة مستمرة فكرتين هامتين تدخلان في مجال الاقتصاد وهما الحاجة (need) ، والضرورة (necessity) وتطرح تصور الإنسان لهما في مختلف درجات السلم الاجتماعي . فالملك لير يبدأ ملكًا وينتهي إلى مرتبة أدنى من الشحاذ . وفي هبوطه هذا على درجات السلم الاقتصادي يتعلم أن ما كان يتصور أنه ضروري لحياته كملك مرفه لا يمثل في الحقيقة حاجة أساسية ، بل إن رفاهيته كملك كانت على حساب حرمان الآخرين من حاجاتهم الأساسية . فهو مثلاً في البداية يصر على أن يصحبه كعكك كوكبة من الفرسان يبلغ عددها مئة . وعندما تصر ابنتاه اللتان وزع بينهما ثروته على أن يخفض عدد الفرسان ، وتسلاله (ريجان) الابنة الوسطى :

وما حاجتك حتى إلى فارس واحد ؟

يصيح لير :

لا تخضعى الحاجة للمنطق ! فأبسط الأشياء لدينا قد تبدو لأحقر
الشحاذين رفاهية .

(الفصل الرابع - المشهد الرابع - آيات ٢٦١ - ٢٦٣)

ولكن بعد أن تطرده بناته ، ويتجول فى العراء كشحاذ فقير ،
تنضج رؤيته ، ويخرج من دائرة التفكير الإقطاعى ، والتميز الطبقي إلى
نظرية تدعو إلى التوزيع العادل للثروة ، فيقول فى أحد مشاهد العاصفة :

أيها الفقراء التعساء العراء فى كل مكان ،

يا من تتحملون سياط هذه العاصفة العارمة ،

أنى لكم أن تدرأوا عن رؤوسكم العارية وبطونكم الخاوية وأجسادكم
التي لا تسترها سوى الخرق البالية بطش الفصول ؟ وما أسفاه ! لم
أحاول

نجدتكم من قبل .

تعلم أيها الملك المرفه ،

جرب ما يعانيه المساكين .

حتى تنفض عنك ما يزيد عن حاجتك .

وحتى تبدو السماء أكثر عدلا .

(الفصل الثالث . المشهد الرابع - آيات ٢٨ - ٣٦)

أى أن شكسبير هنا يجعل فكرة العدالة السماوية تعتمد على الفعل
الإنسانى فى تحقيق العدالة الاجتماعية .

ولا يكتفى شكسبير بترديد مثل هذه التأملات على لسان الملك لير ،
بل يجعل (جلوستر) يقول مخاطبا (إدجار) - الذى يتنكر فى زى شحاذ
مجنون :

دع الأغنياء الذين يعيشون على إرضاء ملذاتهم ، ويستعبدون القانون
لخدمة مصالحهم ، ويرفضون أن يروا معاناتك لأن مشاعرهم قد
تجبرت ،

دع هؤلاء يشعرون بقوتك ،

حتى يعم التوزيع العادل للثروة ،

بحيث يحصل كل إنسان على ما يكفيه .

(الفصل الرابع - المشهد الأول - البيت ٦٦ - ٧٠)

ومبدأ التشكك الذى نلمسه فى مسرحية الملك لير لا يقتصر على
التشكك فى النظرية الإقتصادية السائدة ، بل يتخطاها إلى التشكك فى
النظام السلطوى الذى يساندها فنجد شكسبير يصف عصره على لسان
(جلوستر) فى هذه الكلمات :

فى زمن البلاد هذا يقود المجانين العميان !

(الفصل الرابع - المشهد الأول - بيت ٤٥)

ثم نجد لير يربط الظلم الأخلاقي بالظلم الاقتصادي بالسلطة الفاسدة
حين يقول :

لير : انظر كيف يصب القاضى جام غضبه على اللص

ثم أغلق عينيك واستمع وتأمل ،

فقد تجد أن الأماكن قد تغيرت وانعكست الآية ،

فتسأل : حذر فذر ! من القاضى ومن اللص ؟

هل رأيت كلب مزارع ينبع على شحاذ ؟

جلوستر : نعم ياسيدى ..

لير : ورأيت الشحاذ يعدو خوفا من الكلب ؟

إذن لقد رأيت فى هذا الموقف صورة رائعة المعنى السلطة

إننا نطيع الكلاب عندما تتولى المناصب .

ثم يربط لير المفهوم الأخلاقي للعدل بالمفهوم الاقتصادي فيقول إن

القيم الأخلاقية لا تصح إلا فى ضوء المساواة الاقتصادية فيقول :

تطل المساوىء والشرور برأسها من الرقع فى الأسمال البالية .

إما الملابس الفاخرة والفراء فتخفيها تماما .

إذا غطيت ~~الخطيئة~~ بطبقة من الذهب

انكسر رمح العدل ولم يصبها بسوء
ولكن اجعلها ترتدى الأسمال وسوف تجد
أن قشة فى حجم عقلة الصباع تستطيع أن تنفذ إليها ..
يا صديقى الأعمى استخدم عينا زجاجية .
ومتصبح ساعتها مثل السياسى الحقير
الذى يتظاهر بأنه يرى وهو فى حقيقة الأمر أعمى .

(الفصل الرابع - المشهد السادس - الآيات ١٥٠ - ١٦٠)

ويستمر التشكك فى المسرحية ليتناول أيضا العقيدة الدينية التى ارتكز
إليها النظام السياسى والاقتصادى الإقطاعى فيطرح جلوستر (بعد أن فقد
بصره واكتسب نور البصيرة) تصوراً للآلهة يختلف عن التصور التقليدى
الذى ساد فى العصور الوسطى وعصر النهضة فيقول :

تلهو بنا الآلهة وتقتلنا لتسلى بنا
كما يلهو الصبية العابثون بالذباب .

(الفصل الرابع - المشهد الأول - الآيات ٣٦ - ٣٧)

إن الآلهة فى المسرحية لا تأتى لنصرة أحد أو إقرار العدل ،
فالأبرياء والأثمرون يلاقون نفس المصير فى المسرحية دون تمييز ، فتلقى
الإبنة الطيبة (كورديليا) مصير القتل شقا جزاء إخلاصها لوالدها وحبها

عليه ، ويموت (لير) بعد رحلة العذاب الطويلة حسرة عليها ، كما تموت الإبنة الشريرة (جونريل) حسرة على قتل عشيقها (أدموند) بعد أن تقتل أختها العاقة الأخرى (ريجنان) بالسّم لاعتزامها الزواج من نفس المدعو (إدموند) وبعد أن تدبر لقتل زوجها حتى يخلو لها الجو .

إن روح التشكك التى تسود مسرحية الملك لير تصل إلى مرتبة الرفض الكامل للإطار العقائدى الذى ساند النظام الإقطاعى وكان يقوم على ربط نظام الحكم بالدين ، فالبعد المتافيزيقى يرتبط بالبعد السياسى فى هذه المسرحية ويحدد كل المفاهيم التى تحكم حياة الإنسان فى ظل النظام الإقطاعى من مفهوم الآلهة إلى مفهوم الملكية إلى مفهوم الزواج والعلاقات الأسرية - تلك المفاهيم التى تفضح المسرحية عفنها وفسادها .

إن شكسبير يعلن فى هذه المسرحية إفلاس النظرية القائمة على محاور السلطة الدينية والملكية والإقطاع ، إذ هو يصور العالم الذى انتجته هذه النظرية كعالم أشبه بالغابة . ومن الجدير بالذكر أن القارىء يجد فى مسرحية الملك لير حوالى ١٣٣ استعارة يشبه فيها شكسبير عالم الإنسان بعالم الحيوان، كما يورد فى المسرحية اسم ٦٤ نوعا من أنواع الحيوانات .

إن المسرحية تقول ضمنا ان الرؤية التى حكمت العالم فى العصور الوسطى وحتى عصر النهضة قد انهار أساسها ولم تعد صالحة ، وعلى الإنسان أن يواجه عالما خلا من المسكنات الغيبية وأن يجد قوانينا تتفق وحقيقة هذا العالم .

إن مشاهد العاصفة ، وكذلك جميع المشاهد التى تدور فى العراء ، بعيدا عن القصور التى تمثل النظام الإقطاعى ، وتصور الإنسان خارج هذه الأبنية الاجتماعية السائدة وقد رفض المنطق السائد فى عصره والرؤية السائدة - هذه المشاهد تحتل مركز القلب والوسط فى المسرحية ، ويرمز فيها شكسبير إلى رفض المنطق السائد بالجنون ، الذى يصبح فى حقيقة الأمر حكمة من نوع جديد، كما يرمز إلى رفض الرؤية السائدة بالعمى ، الذى يصبح بدوره استنارة البصيرة . ورغم أن شكسبير كعادته استقى قصة الملك لير وبناته الثلاثة من سجلات هولنشد التاريخية إلا أن فكرة إصابة لير بالجنون كانت إضافة من جانبه إذ لاتوجد أية إشارة لها فى أية نصوص تحكى قصة الملك لير ، كذلك أضاف شكسبير إلى المسرحية قصة (جلوستر) الذى يفقد عينيه من جراء مؤامرات ابنه غير الشرعى (إدموند). إذن لقد أضاف شكسبير إلى القصة فكرة الجنون وفكرة العمى لبلورة رؤيته الخاصة لعصره .

إن الرؤية التى تطرحها المسرحية لم تكن رؤية فردية أو ذاتية ، بل كانت رؤية سائدة . لقد كتب شكسبير هذه المسرحية عام ١٦٠٥ - أى بعد موت الملكة إليزابيث بعامين واعتلاء جيمس الأول عرش إنجلترا - وقد تملك البلاد حالة من الإحباط والتشاؤم بعد أن حطم الملك الجديد كل الآمال المعقودة عليه ، وضرب عرض الحائط بالتقاليد الديمقراطية واصطدم مع البرلمان اصطداما عنيفا عام ١٦٠٤ حين حاول البرلمان أن

يتصدى لإسرافه المفرط ، وسياسته فى بيع حقوق احتكار الصناعات المختلفة التى أدت إلى الكساد العام وتدهور الاقتصاد ، وانتقد الفساد العام الذى ساد البلاد نتيجة استئراء الرشوة ، وبيع الضمائر ، وتفشى الانحلال الذى انعكس فى الارتفاع الصاروخى فى نسبة الجرائم والفضائح . وتحدى الملك البرلمان ، ورفض تدخله فى شئون البلاد ، ولوح بحقوقه الإلهية ، واحتفى بالعقيدة القائلة بأن الملك ظل الله على الأرض . كذلك حول الملك بلاطه إلى مباءة اخلاقية تأتى لشكبير أن يشهد بنفسه بعضاً من مبادئها حين ذهب مع فرقة ليساهم فى احتفالات استقبال الملك الدنمركى (كريستيان) عندما نزل ضيفاً على البلاط الإنجليزى .

وساد البلاد شعور عام بأن الخراب لابد محقق بالامة . وازداد هذا الشعور حين حدث الطاعون الذى قضى على سبع سكان البلاد ، ثم تلاه الخسوف الشهير عام ١٦٠٥ (الذى يشير إليه شكبير فى المسرحية) . وانعكست حالة اليأس والإحباط هذه (التي نبتت فيها بذور الثورة الجمهورية التى اندلعت فيما بعد بقيادة كرومويل) فى الكتب والمنشورات المتداولة بين العامة مثل كتاب أخطاء .. أخطاء الذى كتبه (بارنابى ريتش) وكشف فيه عن الإنحلال الذى انعكس فى العلاقات الأسرية والزوجية وسلوك رجال الدين وانتشار الكتب الخارجة والتافهة ، ومثل كتاب العام الأسود الذى قدم فيه مؤلفه (أنتونى نيكسون) رؤية متشائمة

تندر بنهاية العالم نتيجة الفساد ، وتفضح سوء الأحوال الاجتماعية ،
وتنتقد النظام الاقتصادى القائم على الإقطاع .

وفى ضوء التحليل السابق نخلص إلى أن مسرحية الملك لير لا
تمثل تراجيديا بالمفهوم الذى طرحناه آنفا - خاصة وأن كم المشاهد
الفكاهية التى تحويها المسرحية يفوق كم الكوميديا فى أى مسرحية
تراجيدية أخرى كتبها شكسبير . ومن المعروف أن الكوميديا أو الفكاهة
تقلل من حدة الاندماج ، وتشخذ الذهن .

لذلك ركز شكسبير الفكاهة فى المشاهد التى تصاحب التعليقات
السياسية أى فى مشاهد جنون لير وتجوّاله فى العاصفة مع بهلوله ، وفى
المشاهد التى تدور فى العراء بين (جلوستر) وابنه (إدجار) المتنكر كشحاذ
مجنون - وذلك حتى يبرزها بعيدا عن طوفان العواطف .

وحيث أن مسرحية الملك لير تخلط الرفض الاجتماعى والسياسى
بالرفض الميتافيزيقى - الذى يقترب فى أحيان كثيرة من العدمية - فإننا
نجدها كشكل درامى تتأرجح بين مسرح النقد السياسى الذى يطرح إمكانية
التغيير الاجتماعى ، وبين الكوميديا السوداء التى تطرح رؤية يائسة تقول
بعبث الوجود الإنسانى ، وذلك دون أن تنتمى لأيهما بصورة كاملة .

لذلك شكلت مسرحية الملك لير مشكلة للمسرحين على مر
العصور ، وحاول كل منهم أن يحدد أسلوب تناولها وفق العنصر الذى

يود تأكيده وفقا لرؤيته ، فنجد كاتبا يدعى (ناحوم تيت) مثلا يقوم بإعداد للمسرحية عام ١٦٨٠ يعكس فيه الفكر السائد بعد فشل الثورة وإنهيار الجمهورية وعودة الملكية فى إنجلترا عام ١٦٦٠ . إن (ناحوم تيت) - الذى أعاد كتابة أكثر من نصف المسرحية - يغير النهاية بحيث تنجو (كورديليا) و (لير) و (كنت) - أى الشخصيات الطيبة فى المسرحية - من الموت . ثم هو يجعل (إدجار) ابن الإقطاعى (جلوستر) يقع فى غرام (كورديليا) ويتزوجها بحيث يعود اتحاد الإقطاع والملكية .

لقد ألغى (ناحوم تيت) فى إعداده هذا الرؤية السياسية الراضية للإقطاع التى ضمنها شكسبير نصه ، وحول المسرحية من احتجاج على النظام السياسى والرؤية الفكرية المصاحبة له إلى احتفال بعودة الملكية بعد الحروب الأهلية التى واكبت إعلان الجمهورية بحيث تغيرت دلالة العاصفة . لقد كانت العاصفة فى نص شكسبير رمزا للثورة التى قد تحدث تغيرا شاملا إيجابيا . ولكنها أصبحت فى إعداد (تيت) رمزا للفوضى والخراب الذى عم البلاد - من وجهة نظر (تيت) - إيان اشتعال هذه الثورة . فهو يجعل (إدجار) يقول فى نهاية المسرحية التى أعاد كتابتها وأضاف لها الكثير :

ترفع بلادنا رأسها الآن

وينشر السلام أجنحته الحنونه

ويعم الرخاء والوفرة

وحول (ناحوم تيت) فى إعدادة للمسرحية الإبنة الصغرى (كورديليا)
- التى ينفىها لير من المملكة فى الفصل الأول - إلى رمز للملك تشارلز
الثانى الذى هرب إبان الثورة إلى فرنسا ثم عاد إلى عرشه فى عام
١٦٦٠ . فهو يجعل إدجار يخاطبها - بينما هو فى حقيقة الأمر يوجه
الحديث إلى الملك العائد - قائلا :

إن قصتك ستكون قدوة

تعلم العالم أن الحق والفضيلة

لا بد وأن يتصبرا فى النهاية .

وغنى عن الذكر أن هذا الإعداد رغم تخلصه التام من عنصر التشكك
والرفض لم ينجح فى تحويل المسرحية إلى تراجيديا بل حولها إلى
ميلودراما تتوالى فيها المصائب على الأبطال الأبرياء ثم تنتهى نهاية
سعيدة . وغنى عن الذكر أيضا أن الميلودراما - رغم اختلافها عن
التراجيديا فى كم التسطيع والتبسيط والحلول السهلة الذى تتمتع به -
تشارك مع التراجيديا فى عنصر أساسى هو تأكيد صلاحية النظام السائد
مهما عانى الأبطال فى إطاره أو ثار الفرد عليه .

ومن المؤكد أن المسرحية كما كتبها شكسبير تحوى عنصرا ميلودراميا
قويا يتمثل فى كم الكوارث والآلام التى يلاقىها الأبطال دون تبرير
منطقى ويصوره شديدة المبالغة ، وفى الشخصيات ذات البعد الواحد التى

تفتقر إلى الإقناع السيكولوجي بحيث تقترب من الكاريكاتير (فكسیر مثلا لا يقدم تبريرا نفسيا مقنعا لتصرف لیر الأبله فی البداية أو القسوة الوحشية التي تبديها ابتهاه (ریحان) و(جونریل) طوال المسرحية) .

ولكن العنصر المیلودرامی فی المسرحية لا یصیغ المسرحية كلها فکریا أو فنیاً إذ أن الكومیدیا تدخل لكبح جماحه . إن شكسیر یستغل عنصری المبالغة والتبسیط اللذین یقترنا بالمیلودراما ، ویمزجهما بالكومیدیا ، ویستخدم هذه التركيبة لطرح رؤية سیاسية فلسفية مخالفة للرؤية السائدة ، وهذا ما لا تفعله أية میلودراما .

إن المیلودراما تظهر دائما بدلا من التراجیدیا لتؤدي دورها فی ترسیخ النظام السائد فی فترات الانتقال التاريخیة التي یحاول فیها مجتمع ما تأكيد شرعية نظامه عن طریق ربطه بالناموس الأخلاقی والنظام الكونی دون أن یتوفر إیمان حقیقی بهذا الارتباط . ونجد الكتاب فی هذه الفترات یحاولون تقلید الرؤية التراجیدية دون إیمان حقیقی بالعنصر الأساسی فیها وهو الإیمان بأن البعد المیتافیزیقی یساند التشريعات الاجتماعیة السائدة ، وتكون النتيجة هی تردیهم فی هوة المبالغات الممجوجة والسذاجة الفکریة والفنیة .

وقد كان عصر عودة الملكية الذی كتب (ناحوم تیت) إعداده لمسرحية الملك لیر فی ظله عصر تشكك زاد من حدته الاهتمام المتزايد بالعلم ،

الذى تجلى فى إنشاء الجمعية الملكية للعلوم ، وسيادة النظرة العقلانية التى جعلته يلقب فيما بعد بعصر التنوير الذى أصبح رمزه الفيلسوف الفرنسى (ديكارت) الذى قال : أنا أفكر ، إذن أنا موجود .

ولكن عصر عودة الملكية كان على الصعيد السياسى والفنى عصرا محافظا يحاول بشتى الوسائل ترسيخ الأنظمة والتقاليد الموروثة مما أوقعه فى نوع من التناقض الفكرى . وفى ظل هذا الجو استحوالت التراجيديات وولدت الميلودراما فى ثوبها الأول فى انجلترا وهو الكوميديا الأخلاقية (Sentimental Comedy) التى تصور أبطالا فاسدين ينصلح أمرهم فى النهاية فجأة وبصورة ميكانيكية ، والتى تعج بالمقولات الأخلاقية التى لاتلمس وترا صادقا فى النفس لانفصالها عن الواقع الذى تصوره المسرحيات . وفى ظل التناقض هذا الفكرى الذى جمع بين التنوير العقلانى والمحافظة السياسية والاجتماعية تحولت التراجيديات إلى مجموعة من التقاليد الآلية الجامدة تحت لواء الكلاسيكية الجديدة ، وإلى ضرب من ضروب الميلودراما .

لاعجب إذن أن استمر الإعداد الذى قام به (ناحوم تيت) مسيطرا على المسرح الانجليزى حتى بزوغ الثورة الرومانسية التى كانت الدعوة إلى التفسير الاجتماعى عنصرا أساسيا من عناصرها . وانعكس هذا التيار الفكرى الجديد فى تناول المسرحى لدراما الملك لير ، فنجد الممثل الشهير (كين) فى بداية القرن التاسع عشر يرفض النهاية السعيدة التى

اختلقها (تيت) ليؤكد ضرورة استمرار سيطرة النظام الرجعى ويعود بالمرحىة إلى نهايتها الأولى - مع الاحتفاظ بقصة الحب التى اختلقها (تيت) بين (إدجار) و(كورديليا) .

ولم تنجح المسرحىة فى أن تنفض عنها شبح (ناحوم تيت) وإعدادة حتى القرن العشرين حين شن المخرج والناقد الإنجليزى (جرنفيل باركر) حملة للعودة إلى تمثيل مسرحيات شكسبير كما كانت تمثل فى عصره . ولكننا حتى فى القرن العشرين نجد ممثلاً قديراً مثل (جون جيلجود) يحذف دور البهلول الفكاهى تماماً من المسرحىة حتى يحتفظ لنفسه فى دور لير بالمهابة ، وحتى تزداد الجرعة العاطفية ، وتقل الجرعة النقدية الساخرة ، وذلك فى محاولة لتقديم المسرحىة فى ثوب التراجيدىا . ومن الجديد بالذكر أن هذه المحاولة تمت فى فترة اشتداد التيار المحافظ إبان الاضطرابات الاجتماعية التى نتجت عن الأزمة الاقتصادية فى إنجلترا وبقية بلاد أوروبا - أى أن الرؤية المحافظة التى سادت تلك الفترة جعلت (جيلجود) يسعى - واعياً أو دون وعى - إلى تقديم المسرحىة فى صورة تتفق مع الروح السائدة وذلك عن طريق طرحها طرحاً تراجيدياً .

وبعد موجة الثورة الوجودية التى أنتجت مسرح العبث نجد ناقدًا شهيراً - هو الناقد البولندى (يان كوت) - يحاول تأكيد عنصر اليأس الوجودى فى المسرحىة ويطرح تفسيراً لها فى ضوء مقارنتها بمسرحىة

(صمويل بيكيت) لعبة النهاية . وما لاشك فيه أن المسرحية كما ذكرنا من قبل تحمل بعدا عبثيا واضحا يتجلى فى قول لير :

نبكى حين نولد لأننا أتينا

إلى هذا المسرح الكبير الذى يعج بالحمقى

(الفصل الرابع - المشهد السادس - الأيات ١٨٠ - ١٨١)

ولكننا نجد فى المسرحية أن العنصر العبثى السلبي يتجادل مع العنصر الإيجابى . وقد يبدو القول بأن المسرحية تجمع بين رؤية عبثية سلبية ورؤية سياسية إيجابية مناقضاً لنفسه . ولكن الأمر ليس كذلك . إن شكسبير يربط الرفض الميتافيزيقى بالرفض السياسى : أى أن المسرحية لا ترفض الإيمان بالبعد الميتافيزيقى بصورة مطلقة كما يفعل مسرح العبث ، ولكنها ترفض التصور الميتافيزيقى الذى شكلته النظرية الإقطاعية لىخدم مصالحها . لذلك فإى عرض يحاول أن يتوخى الأمانة فى التعامل مع النص لابد وأن يظهر ارتباط عنصر اليأس الوجوى بعنصر اليأس من الوضع السياسى الذى تصوره المسرحية . وهذا ما حاولت المخرجة الانجليزية (دييور وارنر) أن تفعله فى عرضها التجزئى لمسرحية الملك لير على مسرح الجمهورية .

الملك لير فى المنصورة(*)

يذكرنى المخرج الفنان أحمد إسماعيل دائماً بالفلاح المصرى القديم
الفصيح ، فهو يعمل ويبدع فى هدوء وجلد صابراً على مكاره الزمان ،
متحملاً عوائد الدهر ورداءة العصر ، يحترث فى صمت الأرض التى
يتهددها البوار ، ويؤمن - مثل أجداده من فراعنة النيل - بأن الخصب آت
لا محالة ، رغم السنين العجاف ، ومهما جُرُفت التربة وتصدع البنيان .

بيت العائلة دار فسيحة بسيطة ، تحفل بالود والكرم دون بهرج ،
تحفها الزروع والبيوت الطينية الصابرة ، والترعة المجاورة تناسب فى
صمت الصابرين وجلد السابليين ، وتقاوم زحف الطوب والاسمنت
والخضارات الواردة ، تتخرج فى صلوات هامة ألا يجف النبع أو يتوقف
الشريان المائى القديم ، والصمت يصطخب بهديل الحمام ونداءات
الأطفال وثغاء الماعز وتأوهات الأبقار .

(*) مسرحية : الملك لير ، اخراج أحمد إسماعيل ، قدمت فى المنصورة عام

١٩٩٢ .

وفى بلدته وموطن رأسه قرية «شبرا بخوم» أبدع أحمد إسماعيل تجارب مسرحية عديدة فى فضاءات مسرحية جديدة كانت آخرها الشاطر حسن التى أمتعتنا جميعاً .

وذاث مساء خِلْتُ أن ذلك الحكيم المصرى الصامت قد جُن ، وأشفت عليه من مصير أبطال المأسى اليونانية القديمة ، فلقد قرر أن يتحدى الأقدار مثلهم ، وأن يخرج مسرحية الملك لير فى الأقاليم بفرقة إقليمية من الهواة ! أردت أن أقول له يوماً : إن الزمن غير الزمن يا صديقى ، والتراجيديا الجليلة قد ماتت كما أعلن عنا جورج شتاينر فى كتابه موت التراجيديا ، فكان هذا العصر كلهم بهاليل ما عدا قلة .

لكن أحمد إسماعيل أبى أن يصدق أن التراجيديا قد شُيعت إلى مشواها الأخير منذ قرون ، وأن الصوان قد أقيم وأنقض ، وانصرف المعزون ، أو لعله كرومانسى عنيد يابى أن يتنازل عن أحلامه ، ويصر على التعلق بأهداب أزمنة قديمة مضت واندثرت ، كانت فيها اللوعة والأسى والمعاناة تجارب حقيقية وكان العذاب يقود إلى الخلاص والتطهر .

أراد أحمد إسماعيل أن يقدم الملك لير فى ثوب التراجيديا بممثلين هواة ! وأين له بذلك الممثل الذى يتحمل عناء تحول الملك من العبط والهيل إلى الحكمة ؛ أو يستطيع تحمل سهام البهلول الحادة الساخرة التى تسلط عليه فى أعماق لحظاته المأساوية دون أن يفقد جلاله المأساوى ؟

وأين له بذلك البهلول الحكيم الذى يقدر أن يرتفع بالبهللة إلى قمة
الحكمة والمعاناة الجليلة ؟!

لقد جُنُّ أحمد إسماعيل ولا ريب ، هكذا قلت لنفسى وأنا أرتحل
مع نفر من الأصدقاء عبر خضرة الدلتا المنبسطة إلى المنصورة الناصرة .

إحتوانا معمار مسرح البلدية العتيق فى حالة من الرقة الصارمة
والجمال المتكشف الزاهد ، فذكرنى بالكنايس البروتستانتية القديمة التى
أعشق معمارها وجوها النفسى . شعرت وكأننا أرتحلنا إلى حافة النيل
مكانيا ، بل وزمانياً إلى عهد قديم .

قال لى الصديق الحميم والناقد المؤرخ المسرحى الكبير سمير عوض :
إن تاريخ هذا المسرح يعود إلى بداية القرن ، وقد بناه الإنجليز ، فهو من
طراز معمارى إنجليزى ، استرحت ، واتسقت معالم الرؤية مع المنظور
والإحساس الذى استقبله .

وطوال العرض لم يفارقنى ذلك الإحساس العارم بالإرتحال الزمنى ،
واتسقت كل المفردات المسرحية معه ، كانت عيوب العرض كثيرة ،
وأحيانا فادحة ، لكنها جميعاً إنصهرت فى سيميولوجية (أو ملامح
ودلالات) المكان فشربت روحه ومنطقه الجمالى التاريخى ، فاتسقت مع
نفسها ومع الحالة الوجدانية التى وضعنى المعمار بها .

حين برز إدموند من خلف ستار أبيض أيمن خشبة المسرح على
مستوى الصالة فى إضاءة خافتة ، وعقد حاجبيه ، وهمس بكلماته الخائفة

فحيحاً ، تجسد أمامى شرير ميلودرامات القرن التاسع عشر بلحمه ودمه ، فكان من الطبيعى والمنطقى والمفهوم أيضاً أن تظهر كورديليا بعده فى نعومة وعاطفية وبراءة وسذاجة ورومانسية بطلات تلك الميلودرامات ، ويات أداء لير الميلودرامى الفاجع منطقياً ، كذلك مبالغات جلوستر وجمود جونريل وفحيح ريجان وثغاء إدجار .

فالأول (لير) شخص يبصره إلى أعلى طول الوقت - إلى سماء خائية وآلهة قاسية لا نراها ، وصخب وارتج وترنج كأعنى عتاة أبطال الميلودراما ، وحذا جلوستر حذوه على استحياء ، ولو أنهما رفعاً صوتيهما قليلاً بما يتناسب مع صخبهما الحركى لما أصابنا كل هذا الإحباط ، ولما أرهقا آذاننا فى التقاط همسهما ، فالميلودراما فن لو أجيد أداؤه لأصبح متعة فنية ، وإن ظلت مشروطة بتغيب المنطق والتجربة طواعية لفترة .

كان المبدأ العام الذى سيطر على المنظر المسرحى هو الخطوط المستقيمة - رأسياً وأفقياً - والزوايا الحادة ، وهو مبدأ يتسق مع روح الميلودراما التى تنفر من التعقيد والتكثيف . غابت الدوائر والانحناءات الناعمة من التشكيل عامة باستثناء مشهد العاصفة الذى شكل منطقة باهرة فى العرض ، إذ تحولت الستائر المبطنة لخشبة المسرح فجأة - عن طريق مصادر هوائية خفية خلفها - إلى كيان ينساب بحركة الأمواج ، واتسقت

حركة الممثلين المتأرجحة المترنحة مع سدر الموجات الهوائية المتوالية ، وعمقت الإضاءة والمؤثرات الصوتية الإحساس بأننا فى بحر عاصف ، فكان السهول والوديان التى أحتوت لير فى ترحاله المأساوى نحو الحكمة قد غدت بحاراً عاصفة وأمواجاً لا ترحم .

بقيت مشكلة تصميم الثياب ، التى لا كانت بالعصرية ولا بالتاريخية ، وبقيت حيرة التفسير أمام مشاهد خيال الظل ، كذلك حيرنى منطق الحذف والاختزال الذى أهدر مناطق بالغة الخطورة والدلالة ، وبقيت النهاية الهزلية الطابع التى نرى فيها لير يحمل وشاح كورديليا الأبيض كناية عن جسدها (وهو تصرف طيب من المخرج للخروج من مأزق الحياء الإقليمى ، والأعراف التى تنظم التمثيل فى حالة المرأة) . لكن اللا مفهوم هو أن يتقدم لير إلى جسد كورديليا المسجى فى عمق خلفية المسرح لي طرح عليها الوشاح الأبيض ثم يدس رأسه وجسده فجأة تحته ! قد يكون المخرج قد قصد أن يوحى لنا بأن موت كل من لير وكورديليا إنما هو نوع من الخلاص الذى ينقلهما من عالم الإثم إلى عالم البراءة ، لكن تنفيذ المشهد كان فكاهياً إلى أبعد حد وذكر البعض بلعبة عريس وعروسة !

كانت أخطاء العرض كثيرة وفادحة وامتدت من الأداء إلى الملابس إلى الحذف والاختزال ، ولم تسلم منها الإضاءة ولم يسلم منها التفسير

العام للنص ، لكنها رغم ذلك لم تتمكن من طمس معالم جهد إنسانى رائع وطموح فنى جامع وصدق فدائى عميق .

فلتكن لير ناقصة معيوبة ، ولتكن بأسلوب القرن التاسع عشر ، لكنها لا تزال لير الرائعة يقدمها مصريون أصلاء فى ريف مصر ، ولا يمكن لأحد أن ينكر وهج المغامرة ومعاناة التحقيق فى زمن «الهتك والرنك» ، و«الهشك بشك» ، وكل رخيص لا ممتع وسهل لا ممتع .

فتحية لأحمد إسماعيل ولفريقه الفدائى الشجاع :

مرسى الخطاب - إعداد موسيقى

فايزة نوار - ملابس

خالد مرعى - مساعد إخراج

والممثلين : رجائى فتحى - عبد الرحمن صبح - وليد مختار - عبد العزيز إبراهيم - فاطمة جاد - حنان حسن - سلوى المداح - محسن الجنيدى - ناصر الدسوقي - على عمرو - بديع وديع - سمير العدل - محسن إمبابى - المحمدى عبد العال - محمد عبد الغنى - طارق حسن - أحمد عباس - سمير يونس - هانى جورج - كمال البابلى - محمد لاشين .

ملك يتعزى وآخر يتنكر(*)

الملك لير وفلسفة التعزى :

منذ حوالى ربع القرن زارت فرقة المسرح القومى البريطانى القاهرة حيث قدمت على مسرح « أبو الهول » فى الهواء الطلق مسرحية روميو وجوليت . وهذا العام عادت إلينا الفرقة وكان شيئاً لم يكن ، ووهج الإبداع ما زال فى عينيها . فها هى ما زالت تعتنق وتلتزم بالمنهج العام فى تقديم الشكسبيريات الذى أرسى قواعده المخرج بيتر هول إبان قيادته لفرقة شكسبير الملكية فى الستينيات ، ثم حمله معه ورسخه حين انتقل إلى فرقة المسرح القومى البريطانى ليخلف سير لورانس أوليفييه فى قيادتها . ويتلخص منهج بيتر هول فى السعى إلى تحقيق أربعة أهداف رئيسية هى :

(*) عرض : الملك لير ، تأليف : وليام شكسبير ، إخراج : ديورا وارنر ، وعرض : ريتشارد الثالث ، تأليف : وليام شكسبير ، إخراج : ريتشارد إير ، ديكور : بوب كرولى ، تصميم إضاءة : جين كالمان ، إنتاج : المسرح القومى البريطانى ، قدم العرضان على المسرح الكبير بدار الأوبرا عام ١٩٨٩ .

- ١ - الحيوية المسرحية [liveliness] التى تنفى عن العروض الكلاسيكية شبح الملل وتسعى إلى التلون الصوتى والتنوع الحركى لكسر الأنماط الأدائية والتشكيلية الموروثة دون إخلال بالنص .
- ٢ - الاعتناء بالنص [textual care] والاهتمام بأدق تفاصيله ودراسته ، بل وقتله بحثا وتقصيا لمعانيه مع الاستعانة بالتحليل والتفسيرات النقدية لسبر أغواره وكشف أسرارهِ .
- ٣ - إقامة جسور دلالية بين النصوص القديمة والواقع الاجتماعى والسياسى المعاصر [social relevance] بحيث تكتسب النصوص دلالة معاصرة واضحة أو مضمرة .
- ٤ - تحقيق التكامل المسرحى للعرض [theatrical totality] بمعنى توظيف لغات المسرح المتنوعة - السمعية والبصرية (الألوان والحركة والموسيقى والرقص والغناء والديكور والإضاءة ... إلخ) - فى تجسيد النص بحيث تكون معه وحدة تكاملية تحقق متعة الفرجة المسرحية ، فقد كانت أبغض العروض إلى نفس بيتر هول هى تلك العروض الجامدة التى تفتقر إلى الحيوية والسخونة والصدق ، وتتشبع بالجهامة والقتامة والوقار الزائف ، فتتحول إلى ما أسماه بيتر بروك (الذى تبناه بيتر هول وشجعه وضمه إلى فرقة شكسبير الملكية وهو ما زال بعد شابا فى العشرين) بالمسرح القاتل [The Deadly Theatre]

- أى المسرح المتحفى - على عكس المسرح ذى الحضور الساخن
والاشتباك الحيوى مع الجمهور [The Immediate Theatre] .

ورغم الاختلاف الشكلى الواضح بين العرضين اللذين حملتهما فرقة
المسرح القومى البريطانى إلينا ضمن جولاتها الواسعة فى بلدان الأرض
شرقا وغربا ، فإن المشاهد يلمس فيهما معا حضور منهج بيتر هول السابق
ذكره حضور الروح فى الجسد .

ففى العرض الأول - الملك لير - نجد المخرجة الشابة ديورا وارنر
(٣١ عاما) التى يؤكد وجودها استمرار المسرح القومى البريطانى فى
سياسة جذب واحتضان المواهب الشابة ، وإفساح المجال أمامها لإطلاق
ملكاتها الإبداعية - كما فعلت فرقة شكسبير الملكية فى حالة بيتر بروك .
وفى إخراجها لنص الملك لير تبنت هذه المخرجة الشابة مبادئ بيتر هول ،
فتوفرت على دراسة النص دراسة متعمقة ، وتلمست بعناية أبعاده الفلسفية
والرمزية ، فأدركت بحدسها الفنى الثاقب وحساسيتها الفنية الواعية أن
الحدث الدرامى الرئيسى فى المسرحية يتخذ شكل التجرد المرحلى من متاع
الدنيا الزائل بحثا عن حقيقة الإنسان فى عريه الوجودى الكامل الذى لا
يلبث أن يفضى بسخرية مريرة إلى التحرر من الجسد نفسه فى لحظة الموت
- فكان حقيقة الإنسان لا تفتأ تراوغنا حتى الموت ، وعبثا نبحث عنها
ونحاول اقتفاء أى أثر لها فى رمال الأيام كما يبحث لير عن أثر للحياة
فى جسد ابنته المسجى - كورديليا - فى سحابة بخار يأمل أن تغطى المرأة

الصغيرة التى يقربها من فمها وأنفها فى المشهد الأخير ليرى إذا كانت لا تزال تتنفس ولكن دون جدوى .

إن مسرحية الملك لير تبدأ بالملك ينفذ عن نفسه أعباء الملك فيجرد نفسه من سلطانه محتفظا فقط بمائة من الأتباع وبتاجه كرمز شكلى للسلطة لا يحوى أى مضمون حقيقى بعد أن جرد الملك نفسه من كل سلطاته . وفى عملية التخلي عن السلطة يجرد الملك نفسه أيضاً بحماقته من رعاية ابنته الوحيدة المخلصة كورديليا وصديقه الوفى الدوق كنت ويكتسى بوهم الحب الزائف الذى تنسجه حوله إبتاه الأثانيتان - جونريل وريجان - بمعسول الكلام ، فيصبح مثل الامبراطور الأحق فى القصة الصينية القديمة الذى يتصور أنه يرتدى أندر الأثواب بينما هو فى الحقيقة عارٍ . وما أن يتجرد الملك من سلطانه ويفقد ابنته وصديقه حتى يفقد أيضاً جدران قصره الحامية ، فنراه ينتقل إلى بيت ابنته الكبرى جونريل ثم إلى بيت ابنته الوسطى ريجان ، وحين تلفظاه معا يلجأ إلى بيت وزيره جلوستر الذى يستضيفه سرا ولا يلبث أن يعاقب على هذه الاستضافة بفقأ عينيه وتشريده ، وهكذا يفقد الملك لير ملاذه الأخير .

ومع كل انتقال يفقد لير عدداً من فرسانه ، فكأنه يتجرد تدريجيا من درعه الواقى ، ويتهى التجوال به إلى العراء - بلا بيت أو أتباع أو سلطان أو عائلة ، ولا يصحبه سوى مضحكة البائس ، وكنت المنبوذ ، المتخفى فى ثياب متواضعة . وهناك فى العراء ، وسط العاصفة العاتية

التي تقتلع جذور عقله وثقته في الحياة يلتقى لير بمنبوذ آخر - مُطارِد فقد البيت والأب والعزوة والحماية والثروة ، فتعري من دروع الإنسان الواقية . وهذا المنبوذ الآخر هو إدجار - ابن جلوستر ووريثه الشرعى - الذى يتبدى الآن أمامنا وأمام لير عارياً في شخصية المخبول توم الذى يتمرغ فى الطين والأوحال .

وفى هذه اللحظة يشرق فى وعينا ووعى لير مغزى ما مر به من أحداث ، وما عاناه من آلام ، ويتحول العرى إلى استعارة تلخص معنى الأحداث الماضية وتضفى عليها دلالة فلسفية جلية وذلك حين يصبح لير مخاطباً توم :

« أهذا هو الإنسان ؟ أفلا يزيد عن هذا ؟ تأملوه جيداً . لم تمنحك دودة القز حريراً ولا الحيوان جلوداً ، ولا جادت عليك الأغنام بصوفها أو القطط باذلة العطر بشذاها . آه ! ثلاثنا نتدثر بمتاع زائف . أما أنت فتجسد حقيقة الإنسان الخالصة . ليس الإنسان دون متاعه سوى حيوان عار مسكين يسعى على ساقين مثلك » .

وبعد هذا الإدراك يشرع لير فى خلع ملابسه فى ألم محموم وهو يصرخ : «إليك عنى . فالأنزاع هذه الأغطية المستعارة . هيا . حل هذا الزرار » (الفصل ٣ - المشهد ٤ - أبيات ١٠٣ إلى ١١١) .

وإذ يتجرد لير من ملابسه نجده يتجرد أيضاً من المنطق الظالم الزائف

الذى يحكم عالمه فيجبن ويكتسب حكمة وبصيرة نافذة فى جنونه ،
فتتحول الملابس فى هذيانه من مجرد أقنعة وهمية زائفة تخفى ضعف
الإنسان وضآلته إلى أدوات للظلم والقهر الاجتماعى والاقتصادى من
الأفضل أن ننصوها عنا . فيقول :

تطل المساوىء والشرور برأسها من الرقع فى الأسمال البالية

أما الملابس الفاخرة والفراء فتخفيها تماماً .

إذا غطيت الخطيئة بطبقة من الذهب

انكسر رمح العدل ولم يصبها بسوء

ولكن اجعلها ترتدى الأسمال وسوف تجد

أن قشة فى حجم عقلة الصباع تستطيع أن تنفذ إليها .

[الفصل ٤ - المشهد ٦ - أبيات ١٥٠ إلى ١٥٧]

وتبلغ استعارة العرى بدلالاتها الفلسفية ذروتها وتكتمل فى الفصل

الآخر حين يعلن لير عن موته بعبارة : « أرجوك ... حل هذا الزرار »

موجهها حديثه إلى تابعه المخلص كنت ، فتتحول الجملة إلى رجوع صدى

ساخر لنفس الجملة التى وجهها لير من قبل إلى كنت فى مشهد

العاصفة، فيولد تكرارها هنا توحداً فى المعنى بين التعرى من الملابس

والتححرر من عبء الجسد والحياة .

وما أن يحل كنت الزرار حتى تتبدى للملك المحتضر أنفاس
كورديليا التى بحث عنها طويلاً فى المرأة دون جدوى - أو هكذا يخيّل
له، فنجده يصيح فى دهشة فرحة بعد أن يشكر كنت قائلاً : « أترون
هذا؟ انظروا إليها .. إلى شفيتها . انظروا هناك . انظروا هنا » .
ثم يسلم روحه (الفصل ٥ - المشهد ٣ - أبيات ٣١١ - ٣١٣) .

إن نص مسرحية الملك لير يتيح لنا تفسيرها - ضمن تفسيرات أخرى
- كرحلة تعرية لكل الأقنعة والأوهام البشرية تتجسد وتتبلور فى فعل
التعري الجسدى فى العراء . فكأنها « سترتيز » فلسفى . وفى تصورى
من واقع العرض الذى شاهدته أن ديورا وارنر قد استلهمت هذا التفسير
فى رؤيتها الإخراجية التى أكدت معانى التعري والتجرد فى المسرح العارى
تماماً من الديكور - باستثناء ستارة سوداء فى الخلفية تنفرج فى الوسط
كباب خيمة ليدخل منها الممثلون ثم تنثنى أطرافها إلى أعلى لتبدي
كخيمة حرب من جلود الحيوان المرقشة ، وستارة أخرى ذات بياض ماحل
لتوحى بالانتقال إلى مدينة دوقر بصخورها الجيرية المعلقة فوق البحر ،
ثم ستارة أخرى جانبية مهلهلة ، ينزعها إدموند فى المشهد الافتتاحى الذى
يدور فى قصر لير ويلقى بها بعيداً فى حركة تعرية رمزية بليغة للمكان
تمهد لتعري لير وتوم والبهلول فى الفصل الثالث ، ثم تعرية لير من
جسده الفانى بالموت فى النهاية .

لقد كان الفراغ الهائل الموحش الذى يتضاءل فيه الإنسان ويتبدى
وحيداً ضعيفاً هشاً هو الصورة المسرحية التى ألحت على عيون المتفرج

بقسوة طوال العرض - فكان عرى المسرح من الديكور والمهمات المسرحية هو تجسيد مسرحى بصرى لجملة لير : « فلأنزع هذه الأغطية المستعارة » .
وفى تعاملها مع الإضاءة والموسيقى انتهجت المخرجة نفس التقشف الصارم والتجرد الذى لا يخلو من نفحة صوفية ، فأكدت معانى الوحشة الوجودية والاعترا ب . وفى مشهد العاصفة أغرقت المخرجة المسرح كله فى ظلام دامس ، وأخذت الإضاءة تلتقط وجوه الممثلين (لير المجنون وتوم المخبول والبهلول وكنت النبوذ) فى بقع ضوئية متناثرة ، وهم يتخبطون فرادى تائهين فى الظلام على قرع الطبول ، مما ضاعف من إحساسنا بالوحشة والغربة ، وبضالة الإنسان وضعفه ، فكان المخرجة أرادت أن تجسد لنا فى تشكيل مسرحى بارع وصف جلوستر للعالم بأنه « مسرح كبير يعج بالحمقى » (الفصل ٤ - المشهد ٦ - البيت ١٨١) ، أو قوله « فى زمن البلاء هذا يقود المجانين العميان » (الفصل ٤ - المشهد الأول - البيت ٤٥) ، أو وصفه لوضع الإنسان فى العالم إذ يقول : « تلهو بنا الآلهة وتقتلنا لتتسلى / كما يلهو الصبية العابثون بالذباب » [الفصل ٤ - المشهد الأول - آيات ٣٦ ، ٣٧] .

وقد اختارت ديورا وارنر أن تنهى العاصفة (التى تنهى الجزء الأول من العرض) بموت البهلول الذى ينسأ الجميع ، ويخلفونه وحيداً ، فيرقد أمامنا نصف عار ، وحيداً ، منسياً ، فى لقطة حزينة مؤلمة تتعلق فى

حنايا الذاكرة فلا تسمح للمتفرج أن ينسى استعارة العرى المحورية أثناء الاستراحة .

وقد زحف التقشف والتجرد إلى عنصر التمثيل أيضاً ، فتجنب الممثلون التفخيم والتنغيم في الإلقاء الشعري للأبيات المعروفة والمأثورة لدى الجمهور ، وتبنوا إيقاعات ونبرات الحديث اليومي العادي في الإلقاء عموماً ، كما تجنبوا الاندماج العاطفي والانفعالات الحادة - خاصة في اللحظات المأساوية والعنيفة - فجاء الأداء التمثيلي في مجموعه - أى على مستوى الصوت والحركة والإيماءة - خالياً من الزخرف ، عاطلاً من الزينة الزائفة ، يتسم في مجموعة بالقوة والصدق ويحمل طابعاً برختياً ، خاصة في مشاهد مناجاة النفس التي تحولت إلى خطاب صريح مباشر إلى الجمهور.

وربما كان إخراج ديورا وارنر حديثاً مسرحية الإنسان الطيب لبرتولت بريخت قد انسحب أثره على هذا العرض .

وإذا كان التقشف والعرى قد وسم المنظر المسرحي والأداء والإضاءة والموسيقى في عرض لير بهدف تجسيد الدلالة الفلسفية لاستعارة العرى والتجرد المحورية ، فقد تميزت الملابس المسرحية في المقابل بالتنوع البالغ في التصميم والألوان والطراز التاريخي مما جعلها عنصراً بارزاً في العرض ، يفرض حضوره على المسرح طوال الوقت ، ويشد انتباه المتفرج إليه ، ويدفعه إلى إدراك دلالاته ودوره في الرؤية الإخراجية للنص - فالملابس

هى الشطر المكمل لاستعارة العرى ، واختلاطها التاريخى من حيث الطراز لا يساعد على تعميم دلالة الحدث الدرامى فقط بأن يجعل معناه يتخطى زمنه ومكانه المحددين إلى كل الأزمنة والأمكنة ، ولكنه أيضاً ينفى عنها القدرة على الإشارة الدقيقة إلى الواقع ويؤكد أن الملبس ليس إلا قناعاً زائفاً مستعاراً . ولقد أحسست فى أحد المشاهد الذى جمع بين كورديليا فى ثياب ملكات عصر النهضة ، والطبيب الذى ارتدى معطفاً طويلاً من العصر الفيكتورى فى القرن التاسع عشر ، ولير الذى ارتدى بيجامة عصرية والتحف بيطانية وجلس على كرسى متحرك حديث ، بينما ارتدى كنت زيا يذكرنا فى آن واحد بشخصية روبرت هود الأسطورية كما تصورها القصص والأفلام ، وبأزياء الرجال الأوروبيين - أحسست وكأن المشهد يأتينى عبر منشور بلورى يفتح المنظر الواحد ، أو منعكساً فى شظايا مرآة محطمة ، أو كأن نفس المنظر يتكرر فى نفس الوقت فى مرايا متعددة تعكس عصوراً متباعدة تمتد من بداية الحضارة إلى العصر الحديث .

وإذا كان ثمة ما أخذه على العرض فهو اختيار المخرجة لمثل أسود فى دور إدموند - الابن الشرير غير الشرعى لجلوستر . لقد كانت محاولة متكلفة نوعاً لإضفاء دلالة إضافية معاصرة (وفقاً لمنهج بيتر هول) على أحداث المسرحية عن طريق الإشارة إلى وضع السود الهامشى المنبوذ فى المجتمع البريطانى والتحذير من عواقبه . لقد أرادت المخرجة أن تقول أن تهميش السود فى بريطانيا وإنكار شرعية انتمائهم إلى المجتمع البريطانى

وحرمانهم من حقوقهم قد يقودهم إلى محاولة تدمير المجتمع تمامًا كما حدث في حالة إدموند الذى اتجه إلى الشر ودمر الجميع بسبب استهانة أبيه به ، وحرمانه له من الانتماء الشرعى إليه ، ومن حقه فى أن يرثه أسوة بأخيه إدجار . لكن هذه الرسالة لم تصل إلى الكثيرين ، بل وفسر البعض اختيار ممثل أسود ليلعب دور إدموند كنوع من العنصرية التى تتحيز للبيض . وأيا كان هدف المخرجة وأيا كان التفسير فقد كان لون إدموند الذى شد الأنظار إليه عنصراً غريباً ومربكاً أقحم على العرض فكرة العنصرية فتعلقت حائرة فى فضائه كسحابة غبار تعكر صفو الرؤية دون أن تلتحم بالنسيج الكلى.

وإذا كانت ديورا وارنر قد اختارت الطريق الصعب - طريق التجرد والتكشف الصوفى الصارم - فى إخراجها لمسرحية الملك لير ، فقد اختار ريتشارد إير فى تناوله لمسرحية ريتشارد الثالث طريقاً أقل وعورة ولكنه رغم ذلك محفوف بالصعوبات والمخاطر .

لقد حاول ريتشارد إير بمساعدة مصمم الديكور الفذ بوب كرولى ومصممة الإضاءة الملهمة جين كالمان أن يوظف الصورة المسرحية لإنشاء علاقة تماثل استعارية بين ريتشارد الثالث وأدولف هتلر ليقول من خلالها أن آليات صعود الطاغية إلى كرسى السلطة لم تتغير من الماضى إلى الحاضر وليحذرنا من تكرارها فى المستقبل . وسعياً وراء تحقيق هذه العلاقة التماثلية بين ريتشارد الثالث وهتلر طرح المخرج المسرحية فى ألمانيا

فى فترة الثلاثينيات ، وهى فترة صعود نجم الحزب النازى وبداية تسلق هتلر سلم السلطة . واستثنى المخرج من هذا الإطار التاريخى المعاصر (الذى أذهلنا بدقه تنفيذه وقوة تأثيره) مشهدين رئيسيين هما : مشهد قبول ريتشارد للتاج بعد نجاح مؤامرتة الخسيسة ، ومشهد موته واندحاره فى معركة بوسورث فى نهاية المسرحية . ففى هذين المشهدين عاد المخرج إلى إطار تاريخى أقرب إلى عصر الملك ريتشارد الثالث الحقيقى . ورغم عبقرية الديكور الموحى الذى أحاط الشخصيات من ثلاث جوانب بجدران رمادية عالية ، ووضع فى خلفية المنظر باباً وحيداً ما أن يفتح حتى ينساب منه ضوء باهر قاس ، يفرش الأرض منيراً تقدم خطوات الداخلين بأحذيتهم الصارمة ، بينما تذوب وجوههم فى العتمة أو فى إضاءة شاحبة - مما أوحى بجو السجون والمعتقلات فى الدول البوليسية - وعمق هذا الإيحاء صفوف المصابيح ذات الأغشية المعدنية التى كانت تتعلق أحياناً فى سماء المنظر المسرحى محيلة إياه إلى مئات من حجرات التعذيب والاستجواب - أقول رغم عبقرية الديكور والإضاءة فقد فشل العرض فى تحقيق التوازن بين طرفي استعارة التماثل - أى عصر ريتشارد الثالث وعصر هتلر - فتغلب الجانب الهتلرى واستحوذ علينا ربما لتفوق جمالياته ودقة تنفيذه ، وقربه من زماننا ، وكذلك المساحة التى يشغلها من العرض ، فكدنا أحياناً ننسى ريتشارد الثالث تماماً رغم اسمه الذى يتردد على لسان الشخصيات ورغم أن النص الشكسىيرى لم يتغير . ولذا كان

الانتقال على مستوى الصورة إلى عصره القديم يأتي في صورة فجائية خشنة تكسر تدفق العرض ، وكأن مشهداً من فيلم تاريخي ملون من إنتاج هوليوود قد أقحم فجأة على فيلم واقعي أبيض وأسود من أفلام الأربعينيات عن طريق الخطأ . وما زاد من خشونة الانتقال أن مصمم الديكور قد تعمد إقامة تقابل لوني صارخ بين الشطرين والعالمين ، فأغرق عالم هتلر في الرمادي وعالم ريتشارد في الأحمر القاني واللوحات الخلفية الزاهية بالألوان الغنية المنوعة ، وربما أراد المخرج والمصمم من هذا التقابل اللوني الصارخ أن يعمقا إحساسنا بخطورة عصرنا وكآبة واقعنا ، وربما أراد أن يقولوا أيضاً أن طغاة الماضي كانوا أكثر وضوحاً وصراحة وأقل مكرراً وشرّاً من طغاة الحاضر فكانوا يعذبون الناس علناً ويسفكون الدماء في ساحات القتال والميادين بينما يمارس طغاة الحاضر الشر في غرف معتمة ، بعيداً عن العيون ، وقد ارتدوا قفازات واقية ، وأغرقوا شعوبهم في ضباب رمادي اعلامي كثيف ، تتعذر فيه الرؤية . . .

ربما . . . وربما . . . ولكن العرض في النهاية كان بسيطاً واضحاً ، لا يحمل في ثناياه إشارات خفية مؤرقة تشير خيال المشاهد وتولد في وعيه ووجدانه فيضاً من المعاني وتستدعي من الذاكرة صوراً منسية . افتقر العرض إلى تعددية الدلالة أو - بمعنى أصح - إلى الطاقة على توليد دلالات متعددة لدى المتفرج ، فكل ما يود العرض أن يقوله واضح على

السطح ، بل وبارز ومؤكد - بما فى ذلك مصدر إلهام المخرج ، وهو المادة الوثائقية الفيلمية والفوتوغرافية التى تصور ألمانيا وأنشطة هتلر فى الثلاثينيات . وقد اتضح هذا التأثير فى أسلوب إبطاء الحركة وتثبيتها فترات طويلة ، فكأن المسرحية سلسلة من الكادرات السينمائية القديمة التى تثبت لحظة قبل الانتقال إلى الكادر التالى ، أو كأن المتفرج يقلب صفحات ألبوم صور قديم .

وربما كان عذر المخرج أن نص ريتشارد الثالث نفسه يفتقر إلى العمق الشعرى والدلالى الذى يتمتع به نص الملك لير .

وإذا كان الأداء التمثيلى فى عرض الملك لير قد اعتمد على أداء الفريق المتناغم ، الذى لا يبرز شخصية على حساب الأخرى ، وذلك رغم تمكن وتمرس وحنكة بطلها برايان كوكس الذى لعب دور لير ، فقد اختلف الحال فى عرض ريتشارد الثالث الذى هيمن عليه الممثل الفذ إيان ماكيللان من البداية إلى النهاية فلم يترك مكانا فى ذاكرة المتفرج لغيره .

وقد اختار ماكيللان أن يخفف من جرعة السخرية الممتعة والتهكم الذكى التى تجعل من شخصية ريتشارد الثالث أخف أشرار المسرح ظلاً وأكثرهم حيوية وإمتاعاً وشعبية - خاصة حين يسر إلى المتفرجين بخطاه وخواطره كما يفعل الشرير المحبوب الآخر إياجو فى مسرحية عطيل . لقد تجنب ماكيللان الحديث إلى الجمهور إلا فى أحيان نادرة ، وحافظ

على البعد البارد المخيف لشخصية الطاغية الكاذب الخبيث ، مضيئاً إليه
بعداً سادياً ولمسة من الجنون . وكانت لحظة الذروة فى أدائه حين دفعت
به منصة خطابة متحركة إلى منتصف المسرح فأخذ يخطب فى جمل
متلاحقة عصبية حادة ما لبثت أن تحولت إلى عواء مرعب ذكرنا بصوت
هتلى المعدنى وعوائه المحموم فى الأفلام التسجيلية القديمة . لقد احتضن
هذا الممثل المسرح كله فى حضوره الباهر فجسد هذا الدور بصورة حفرت
مكاناً فى الذاكرة ولن أنساها أبداً .

ماكبيث فى ثيابه القديمة(*)

وهكذا ستمضى بنا الأيام حثيثا

تزحف بخطى ثقيلة متباطئة

تحملنا من يوم إلى يوم وحتى نهاية الزمان

وما كانت كل أيامنا الماضية

سوى شموع على طريق العدم

تهدينا نحن الحمقى إلى تراب القبر

بهذه الأبيات المؤثرة تنتهى مأساة ماكبيث التى كتبها شكسبير منذ
حوالى أربعمائة عاما عن قصة اسكتلندية تحكى أن قائدا مغوارا يدعى
ماكبيث يلتقى عند عودته من إحدى المعارك بساحرات ثلاث ينبئنه بأنه
سوف يصبح ملكا . وتلقى النبوءة هوى فى نفسه اذ تتفق وأطماعه الدفينة

(*) مسرحية : ماكبيث ، اخراج جون فريزر ، عرض بريطانى زائر قدم عام ١٩٨٧ .

ويخطط بتشجيع من زوجته لقتل الملك الطيب «دنكان» . وما أن يعتلى العرش حتى يبدأ فى ارتكاب سلسلة طويلة من الجرائم ليؤمن نفسه حتى يعود ابن الملك المقتول ليسترد عرش أبيه ويتقم من قاتله .

وقد كان شكسبير بالغ الجرأة حين اختار قاتلا سفاحا لجعل منه بطلا مأساويا يتعاطف معه المتفرج . ولكن القصة القديمة تحولت فى يديه إلى دراسة نفسية عميقة فى تحليل الشخصية تحت وطأة الندم والشعور بالذنب ، وجعلنا نتعاطف مع القاتل وزوجته فى عذابهما وأرقهما الذى يودى بالزوجة إلى الجنون والانتحار وبالزوج إلى قاع اليأس الوجودى .

وفى إطار النشاط الثقافى المكثف الذى يقوم به المجلس البريطانى فى مصر قدمت لنا فرقة لندن شكسبير هذه المأساة الشعرية الرائعة . ولقد عودتنا الفرق التجريبية التى أتت إلينا من قبل أن نتوقع دائما رؤية اخراجية جديدة للنصوص القديمة ، وأساليب عرض مخالفة لما جرى عليه العرف . ولكن هذه الفرقة فاجأتنا بعرض تقليدى إلى أبعد الحدود ربما هلّل له البعض لهذا السبب ! فرغم أن الفرقة تشترك مع الفرق التجريبية الأخرى فى قلة عدد ممثليها (فعددهم سبعة بينهم سيدة واحدة هى هيلارى دريك ، مما يحتم قيام كل ممثل بأكثر من دور) ورغم أن المسرح يظل عاريا طوال الوقت إلا من صليب ضخّم وبعض الحقائق المعدنية التى تستخدم أحيانا كمقاعد إلا أن المخرج «جون فريزر» قدم عرضا ذا صبغة تعليمية مدرسية .

لقد حافظ المخرج على النص المكتوب ولم يحذف إلا مشهدا واحدا هو مشهد قتل زوجة أحد المتمردين على (ماكبيث) وطفلها وذلك لسبب جبرى هو عدم وجود طفل بالفرقة . كذلك حذف جزءا من أحد المشاهد الأخيرة جرى العرف على حذفه لعدم أهميته دراميا . وفيما عدا ذلك قدم لنا النص برمته واختفى تماما وراءه محاولا أن يضع كلمات شكسبير بكل صورها وموسيقاها فى المقام الأول دون أدنى محاولة للتدخل بالتفسير أو إثراء الدلالات القديمة فجاءت المسرحية متعة سماعية أو قراءة مجسمة أكثر منها رؤية اخراجية متميزة .

ورغم ذلك فقد أظهر العرض تمكن المخرج من أدواته المسرحية خاصة وأنه اشترك فى تصميم الديكور ، وبرز هذا بوضوح فى قدرته البارعة على خلق الجو المناسب فى مشاهد الساحرات والأشباح وذلك بأفقر الوسائل التى لا تتعدى سحب دخان أبيض انبعثت من جانبي المسرح لتفرق فى طياتها الساحرات ثم لا تلبث أن تنقشح تدريجيا فى اضاءة خافته لتكسبهن شفافية الأشباح . واستخدم المخرج ملاءة هفافة وبضعة عرائس خشبية واطءاء خاصة للإيحاء بالرؤى التى تستدعيها الساحرات من بواطن الغيب . ثم استخدم فانوسا ونفس الملاءة ليجسد مشهد القتل فى الغابة ليلا - على طريقة خيال الظل - وذلك لصعوبة خلق جو الغابة خلقا واقعا .

وعلى اتقانه ودقته يطرح هذا العرض سؤالاً محيراً ينبع من محاولة المخرج - على العكس من التيار السائد - تقديم الكلمة بأقل قدر من التفسير وأكبر قدر من التجسيد المسرحي الأمين . فقد أضفت هذه المحاولة على العرض نوعاً من الحيادية التامة التي جعلته أقرب إلى القطعة المتحفية منه إلى العرض الدرامى الحى .

والسؤال هو : إلى أى مدى يمكن للمخرج أن يمضى فى احترامه للنص دون أن يؤدي هذا الاحترام إلى ضياع الرؤية الإخراجية تماماً .. وبعيداً يأتى العرض تعليمياً لا إبداعياً ؟ .. وإلى أى مدى يمكن أن يلتحم المخرج مع النص فى صراع يفجر دلالات النص الكامنة والممكنة دون أن يشتط به التفسير كما حدث فى عروض تجريبية سابقة ؟ !

ماكبث(*)

رغم أن المسرح القومى البريطانى قد خلع عن شكسبير ثيابه الرسمية المستعارة وأخرجه من المتحف منذ أكثر من ثلاثين عاماً ، لا يزال مسرحنا القومى مصرّاً على احتجازه فى قلعة الكلاسيكية العتيقة وعلى احترامه إلى درجة إزهاق الروح !

ومشكلة المنهج الكلاسيكى فى تناول الشكسبيريات تكمن فى أن شكسبير لم يكن كلاسيكياً قط ، بل كثيراً ما انتقده معاصروه لعدم إلتزامه بالقواعد الكلاسيكية فى التأليف ، كما فعل الكاتب المسرحى بن جونسون فى القصيدة التى رثاه بها ، وكثيراً ما اتهمه النقاد الكلاسيكيون فى بريطانيا وفرنسا فى القرنين السابع والثامن عشر بالبربرية والهمجية الفنية وذلك رغم اعترافهم بعبقريته الفطرية .

ومن النصف الثانى فى القرن السابع عشر وحتى بدايات القرن العشرين ، ورغم انتصار الرومانسيين أمثال شيلى وكيتس والألماني

(*) مسرحية : ماكبث تأليف : وليام شكسبير ، إخراج : شاكى عبد اللطيف ، إنتاج :

المسرح القومى ، قدمت على خشبة المسرح القومى عام ١٩٩٠ .

لسنيج لتزعته الثورية ، خضعت أعمال شكسبير لإعتداءات وحشية وممارسات قمعية فى محاولة ترويضها وإلباسها قميص الكلاسيكية ، فخضعت للحذف والإضافة والتعديل والتغيير ، ودفنت تحت ركام ثقل من المناظر والملابس والمهمات المسرحية ، وكبلت بأنماط الأداء الجامدة (التي انتقدها شكسبير نفسه فى مسرحية هاملت على لسان بطله وهو يتحدث إلى فرقة الممثلين الجواله) حتى تبيست أبياتها ، وفقدت مرونتها الدلالية الثرية ، وإيقاعها المتدفق ، وروحها الشعبية الأصيلة ، وعنصر التمسرح و «اللعب على المكشوف» المبني فيها - ذلك العنصر الذى يتضح بجلاء فى الإفتاحيات والخاتمات التى توجه إلى الجمهور صراحة ، وفى المنولوجات التى تخاطبه بقدر ما تخاطب النفس ، وفى صيغة المسرحية داخل المسرحية التى استخدمها بكثرة ، والإتكاء على فكرة التنكر ، وفى مئات الاستعارات والمفردات التى تحيلنا إلى عالم المسرح والتمثيل .

وفى الستينيات قيض الله أخيراً لشكسبير من حرره من الأغلال الكلاسيكية وذلك حين أنشئت فرقة شكسبير الملكية وتولى أمرها المخرج بيتر هول وفريق من تلامذته التجريبيين النابيين مثل بيتر بروك . ووضعت الفرقة نصب عينها مهمة إنقاذ شكسبير من براثن ما أسماه بيتر بروك بالمرح القاتل ، وطرحت منهجاً جديداً فى تناول الشكسبيريات . تحدثنا عنه فى معرض الحديث عن زيارة فرقة المسرح القومى البريطانى

لمصر عام ١٩٨٩ . ولا أدري إذا كان القائمون على عرض ماكبث فى المسرح القومى المصرى قد كلفوا أنفسهم مشقة رؤية العرضين اللذين قدمتهما هذه الفرقة - الملك لير وريتشارد الثالث - أو غيرهما من العروض الشكسبيرية التى زارتنا عبر السنين الخمس الماضية مثل الليلة الثانية عشر التى زارتنا فى تجربتين مختلفتين أو حلم ليلة صيف ، أو جمعجة فارغة أو ماكبث نفسها أو الملك لير السابقة التى زارتنا عام ١٩٨٦ .

وليت مشكلة العرض الذى قدمه المسرح القومى عام ١٩٩٠ كانت مجرد مشكلة الإلتزام بالمنهج الكلاسيكى على ضيق أفقه وتزمته وبرودته وعدم صلاحيته تماماً لروح العصر أو لروح مسرح شكسبير التى وصفها الناقد البولندى الشهير يان كوت بأنها روح معاصرة فى كتابة شكسبير معاصرنا . فلو كان المخرج والممثلون قد توفرُوا على فهم النص وقراءة شروحه وتفسيراته النقدية المنوعة كما يفعل البريطانيون أنفسهم ، ونجحوا فى سبر أغواره ، ثم اختاروا عن قناعة صياغة رؤيتهم فى قالب كلاسيكى لما شكونا أو اعترضنا ، فالكلاسيكية قد يكون لها عشاقها ، ونحن لا نطالب بإلغاء مدرسة مسرحية أيًا كانت مهما وجدناها منفرة أو قاصرة أو ثقيلة الظل .

لكن مشكلة هذا العرض الحقيقية ، بل ومصيبته ، هى تزييفه للنص دون حياء إما بدافع الكسل أو العجلة التى أفضت إلى «الطسلفة» ، أو

ربما لإقتناص لحظة تاريخية مؤلمة نمر بها والإتجار السياسى الرخيص بها بتقديم نموذج كاريكاتورى ساذج لرئيس العراق من خلال ماكبث . وإذا كانت السخرية من السياسيين أمر مشروع بل ومطلوب فى المسرح ، كما هو مشروع أيضاً بل ومطلوب أن يسعى المخرج إلى إقامة اشتباكات دلالية بين نظام حكم قديم يطرحه نص ما ونظام حكم حديث كما فعل البريطانيون فى عرض **ريتشارد الثالث** ، إلا أن السعى اللاهث وراء السخرية والاشتباك مع الحاضر ينبغى أن تكون محصلته النهائية إثراء النص الأصيل وإكسابه مصداقية مضاعفة كما حدث فى **ريتشارد الثالث** ، لا تزييفه وإهدار قيمته كما حدث فى **ماكبث المصرية** .

وعلىنا أن نتذكر إلى جانب كل الفروق الفنية والجمالية بين العرضين أن عرض **ريتشارد الثالث** حين اختار أن يوحد مجازياً عن طريق الصورة المسرحية المركبة بين بطل شكسبير والطاغية هتلر لم يجانب الصواب ، فلم يكن هذا الملك التاريخى كما صورته المؤلف سوى طاغية دموى ماكر ولم يكن شخصية مأساوية مركبة مثل **ماكبث** .

لقد جرد عرض المسرح القومى المصرى النص من كل دلالاته الفلسفية والوجودية العميقة ، وحوله إلى مجرد قصة طاغية دموى يعتلى العرش غصباً ويسدر فى غيه حتى يهلك . وإذا كان هذا حال **ماكبث** فأين المأساة؟! إن المتفرج لا يملك إزاء مثل هذا الطاغية إلا أن يقول : فى ستين ألف داهية ! إن **ماكبث** القومى ليست مسرحية شكسبير بل القصة

التاريخية التى استقاها شكسبير من سجلات المؤرخ رافائيل هولينشد لينسج عليها مسرحيته - أى أن العرض قد رد العمل الفنى الرائع الذى أبدعه شكسبير إلى مادته الخام الثرية وحول شخصية ماكبث الدرامية المركبة عند شكسبير إلى نمط ميلودرامى للطاغية التقليدى .

إن مأساة ماكبث العميقة ليست مجرد قتل الملك والخوض فى الدماء . إنها فى أحد أبعادها تجسيد مجازى لمأساة آدم الذى أخرجه حواء من الجنة حين أشتت الثمرة المحرمة . ولو كان المخرج قد انتبه إلى الصور والإحالات الدينية التى يحفل بها مشهد إغواء ليدى ماكبث لزوجها بالقتل - ناهيك عن الاستعارات الجنسية الواضحة المركبة ، بما فى ذلك صورة الحية التى تضى على الجريمة دلالات الخطيئة الأولى والسقوط - لربما أدرك الدلالة الدينية لهذا المشهد وللمسرحية كلها . إن العالم الذى يهوى إليه ماكبث بعد الخطيئة والعصيان هو عالم الفردوس المفقود، عالم آدم وتاريخ البشرية الذى يلوته الدم منذ البداية بجريمة قتل الأخ لأخيه . ويتأكد هذا المعنى الدينى للمأساة حين يفشل ماكبث فى أن يردد «آمين» عندما يصيح الحارسان فى نومهما «فاليرحمنا الله» . وما صراع ماكبث بعد السقوط إلا صراع مع وعيه بسقطته وسعى لإزهاق روحه التى مازالت تعذبها ذكريات الفردوس المفقود بعد أن هوى إلى أعماق الجحيم المظلمة .

ولم ينتبه المخرج أيضاً إلى البعد النفسى لمأساة ماكبث وهى خيانة النفس والطبيعة والإنقسام على الذات الذى يفضى إلى سعى الذات لتدمير

نفسها ، فجرائم ماكبث ليست ضد الآخر فقط ، بل هي أولاً وقبل كل شيء جرائم ضد ذاته وسعى انتحارى ، فالمسرحية في أحد أبعادها هي دراسة في تمزق وتفتت نفس بشرية انشрخت حتى الأعماق وانقسمت على نفسها . ويتجسد هذا الإنقسام الداخلى مسرحياً في ثنائية ماكبث وزوجته التى لا اسم لها سوى اسمه ، فما هي إلا جزء من ذاته المنشطرة ، كما هي ضلع آدم الذى انفصل عنه . ويلح شكسبير على هذا المعنى طوال المسرحية على المستوى اللغوى فى جمل أشبه بـرجع الصدى كأن تقول ليدى ماكبث : « قليل من المال يغسل عنا هذا الاثم » ، فيردد زوجها فى مشهد آخر أن كل بحور العالم لا تكفى لغسل الدم عن يده ، ثم نجد زوجته وحدها تردد فى مشهدها المؤلم الأخير أن كل عطور العرب لا تكفى لتزيل رائحة الدم عن يديها . كذلك يلح شكسبير على هذا المعنى بنائياً فى تبادل الأدوار والإيقاع الشعورى بين الشخصيتين بحيث تخفت وحدة حين تعلو الأخرى . ويصل هذا المعنى إلى ذروة التجسيد الرمضى فى تزامن انتحار ليدى ماكبث مع منولوج « الغد » الشهير الذى يعلن موت ماكبث المعنوى . وحتى إذا تغاضينا عن الأبعاد الرمزية للنص وتناولناه على المستوى الواقعى الصرف نجد أن العرض قد فشل بجدارة فى تقديم الشخصيتين المحورين بصورة مقنعة تكشف أبعادهما النفسية المركبة . لقد ظهرت ليدى ماكبث فى صورة امرأة متمرسة فى الإجرام لا أثر فيها لذلك الشيق العصابى إلى التاج والخنجر (ولاحظ الدلالة الجنسية هنا) أو لذلك

الضعف الخفى الذى تداريه الشخصية فى النص بالمبالغات الكلامية المتشنجة والذى يمهّد لتدهورها التدريجى الذى ينتهى بها إلى الجنون والانتحار . فمأساتها هى أيضاً أنها خانت طبيعتها وحملت نفسها ما لا تطيق .

إن ليدى ماكبث كما قدمتها فردوس عبد الحميد لا يمكن بحال من الأحوال أن يخالجه الندم أو أن يعذبها الضمير ، ولشد ما عذبتنى أنا شخصياً فى مشهد المخدع الذى تحاول فيه أغواء عبد الله غيث بقتل الملك! ففى هذا المشهد الذى يضطرم بالجنس ويلتهب بالدماء فيحول طعنه الخنجر التى ترجوها منه إلى معادل مجازى للفعل الجنىسى ، ارتدت فردوس ثوباً أسود وقوراً وحذاء يدق كعبه الأرض فى ثبات وتحلى صوتها بتؤدة ورزاة مغيظة ، ولم يفصح جسدها عن أى درجة من التوتر أو الإنفعال . تمنيت لو أن المخرج جعلها حافية فى ثوب رقيق ودافئة كعهدنا بها ، وتمنيت أيضاً لو أنه استبدل تلك «البوزات» النمطية الباردة التى رسمها حول المخدع الأحمر بحركة متطورة مشحونة تشى بالخطر المحدق بهذين الحبيين الذين يتأهبان للقفز فى فوهة بركان الجحيم ويقفان على حافة الجنون .

ولعل لفردوس عذرها . فلا أعتقد أن المخرج قد قدم لها مفاتيح النص أو نبهها إلى تلك المناطق الذكية التى يتيحها شكسبير للمثل (وقد كان هو نفسه ممثلاً) ليستشير خياله فى التفسير وقدراته الإيمائية للتعبير . ويكفى أن نشير إلى منطقة إغماء ليدى ماكبث التى تطرح سؤالاً هاماً :

أكان افتعالاً ؟ أم إغماء حقيقاً ؟ ولماذا فى الحالتين ؟ أو إلى قولها : «لو لم يكن يشبه والدى لقتلته» ، الذى يجعلنا نسأل أهذا حق ؟ أم مجرد عذر تخفى به ضعفها وعجزها عن القتل ؟ إن الإجابة التى تختارها الممثلة تحدد مسار الأداء وإيقاعه الشعورى وتضع عليها عبء إبداع نسيج إيمائى وصوتى يلون الكلمات المنطوقة . لكن هذه المناطق الحساسة ضاعت تماماً من فردوس وسط الصخب والجمعية الكلاسيكية الفارغة .

ولم يكن أداء عبد الله غيث بأذكى أو أفضل ، فقد كشر عن أنيابه فى البداية وظل مكشراً عنها حتى النهاية ، وضاعت فى تضاعيف وجهه المربد العابس كل ملامح الشخصية . وبالله كيف لوجه متهجم كهذا أن يحمل نفساً تفيض بلبن الرحمة كما تصفه ليدى ماكبث ؟! أما الخطيئة الكبرى فكانت أداءه المتبختر المتحدى الفج لمنولوج «الغد» الذى يعقب انتحار زوجته ويمثل لحظة إشراق الوعى بأبعاد المأساة فى نفس الشخصية ولحظة موتها المعنوى .

والحق أن الترجمة التى اختارها المخرج قد ساهمت بجدارة فى إحباط أية محاولة من قبل ممثلين للنفاذ من حاجزها الصخرى إلى الجمهور أو إلى روح النص الشعرية ودلالاته الخبيثة فكانت الكلمات تنطلق من أفواههم كالأحجار لتصيب الجمهور فى مقتل . ويكيفهم فخراً أنهم حفظوها ولم تنحشر فى حلوقهم كالزلط ! والحق أيضاً أن شاكر عبد اللطيف قد حاول أن يستعيض عن اللغة والتشثيل بالديكور والموسيقى

والاستعراض ليوحى بشيء من روح النص الأصلي ولكن هيهات . كان ديكور زوسر مرزوق على ذكائه وطاقته التعبيرية الواضحة إطاراً جميلاً فارغاً ، وتنافرت الموسيقى الحديثة الطابع مع الأداء الكلاسيكى الصارخ في نشاز واضح ، وجاءت الاستعراضات على جرأتها منافية للجو النفسى الذى يغلف لقاء ماكبث بالساحرات - ذلك اللقاء الذى حير الكثيرين وفسره البعض بأنه خيال محموم أو تجسيد خارجى لغوى لحالة نفسية أو حلم جماعى ، فبدلاً من جو الغموض والتشوه والشر وجدنا جواً أشبه بليلة حمراء تبددت فيها جهود نهر أمين وثرى إبراهيم وأحلام الجريتلى المخلصة المستميتة .

لقد كانت نقطة الدفء والإقناع الوحيدة فى العرض هى مشهد أحمد عبد الحليم مع خالد الذهبى وأشرف طلببة فى الجزء الثانى ، لكنها قطرة دافئة صادقة فى محيط ثلجى عريض . وليت المخرج قدم لنا «المسرحية نفسها» كما قام لنا قال فى برنامج العرض المطبوع !

هاملت والخلل وجنون العالم

لا يستطيع كاتب أو ناقد أن يتعرض للمسرح الاليزابيثى دون أن يتوقف برهة عند مسرحية **هاملت** ليتأملها ويعيد تفسيرها حتى بلغت الدراسات التى تناولتها فى الفترة ما بين ١٨٧٠ - ١٩٣٠ ما يربو على الألفين وذلك باستثناء المقالات التى نشرتها الصحف والمجلات . كذلك يندر أن نجد ممثلا عظيما فى تاريخ المسرح تقاعس عن قبول التحدى الذى تمثله الشخصية المحورية فى هذا العمل ولم يحلم بأن يترك بصمته على تاريخها الطويل ، فقد مثلها ريتشارد بيريدج (١٥٧٦ - ١٦١٩) وتوماس بترتون (١٦٣٥ - ١٨٣٣) ودافيد جاريك (١٧١٧ - ١٧٧٩) ، وإدموند كين (١٧٨٧ - ١٨٣٣) ، وحديثا قدم هذه الشخصية سيرجون جيلجود وسير لورانس أوليفيه وكريستوفر بلامر وريتشارد بيرتون وجان لوى باور وغيرهم من عمالقة التمثيل المسرحى فى الغرب . ولم يقتصر تأثير هذه المسرحية على الغرب وحده ، بل امتد إلى شتى أرجاء العالم فقدمت المسرحية على معظم مسارح العالم فى إطارها التاريخى أو فى إطار محلى معدل - كما حدث فى اليابان مثلا حين قدمت المسرحية بأسلوب مسرح الكابوكى . وألهمت المسرحية العديد من الكتاب وأثارت خيالهم

فاستخدموها كالأساطير القديمة أو المسرحيات اليونانية الكلاسيكية ، أى كنقطة انطلاق فى نسج رؤاهم وطرح أفكارهم ، فوجدنا ممدوح عدوان يكتب هاملت يستيقظ متأخرا ، ومحمود أدو دومة يتناولها فى مسرحيته رقصة العقارب ، وعباس أحمد يستلهمها فى مسرحية الناس والأرض ، ورأفت الدويرى فى مسرحية الكل فى واحد وهلم جرا . وكذلك قدمها المخرجون بتفسيرات متباينة عدة .

وقد يكمن سر شعبية هذه المسرحية على مستوى العالم فى تعدد مستوياتها وارتباطها بعدد من الأساطير القديمة الوثنية والقصص الدينى فى الكتاب المقدس ، فالموقف الرئيسى فى المسرحية يتماثل من ناحية مع الموقف الرئيسى فى أسطورة بيت أجا ممنون التى صاغها المؤلف الأغريقى القديم أيسخيلوس فى ثلاثيته الرائعة التى أسماها الأورستيا نسبة إلى بطلها أورست . فالموقف فى ثلاثية أيسخيلوس هو موقف ثار إذ يعود الابن أورست إلى وطنه بعد غيبة للتعلم ليجد أمه كليتمنسترا قد قتلت أباه وتزوجت عمه وتطالبه الآلهة بإحقاق ميزان العدل وقتل أمه فيغدو الثار واجبا دينيا . ومن ناحية أخرى تستدعى جريمة قتل الأخ التى تنطلق منها الأحداث فى مسرحية هاملت قصة قابيل وهابيل كما ترد فى الكتب المقدسة خاصة وأن شكسبير يشير إلى هذه القصة إشارة مباشرة فى مسرحيته فيجعل كلودياس قاتل أخيه يقارن نفسه بقابيل فى مناجاته لنفسه بعد أن شاهد فعلته الشنعاء تتكرر أمامه فى المسرحية التى دبرها هاملت

فيصف جريمته بأنها تحمل أول وأقدم لعنة عرفت لها البشرية وهي قتل الأخ (هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث ، البيت ٣٧) ، ثم يورد ذكر أبى البشرية آدم ، مرتكب الخطيئة الأولى ووالد قابيل قاتل أخيه على لسان حفار القبور الأول مرتين مرة حين يصف حفارى القبور بأنهم «يمارسون مهنة آدم القديمة» (الفصل الخامس - المشهد الأول - البيت ٢٧) ، ومرة حين يقول : «يذكر الكتاب المقدس أن آدم كان حفارا» (نفس المشهد - البيت ٣٣) ، ثم يجعل هاملت فى نفس المشهد يتذكر قابيل حين يرى حفار القبور يطوح بإحدى الجماجم بعيدا فيقول : «كان لهذه الجمجمة يوما لسان ينطق ويغنى . انظر كيف يلقى بها هذا الوغد إلى الأرض حتى ليكاد الفك أن يتحطم ! لكانها عظم فك الحيوان التى كانت سلاح قابيل فى أول جريمة عرفت لها البشرية» (نفس المشهد ، أبيات ٦٩ - ٧١) .

وكما تستدعى جريمة قتل الأخ فى المسرحية قصة آدم وولديه ، فإنها تحيلنا أيضا إلى أسطورة وثنية قديمة هى أسطورة إيزيس وأوزوريس التى تصور قتل ست الشرير لأخيه الطبيب أوزوريس وانتقام الإبن حورس من عمه فى نهاية المطاف بمساعدة أمه إيزيس وإله الحكمة توت (أو تحوت) . ورغم أنه من المرجح وأن شكسبير لم يكن يعلم شيئا عن الأسطورة المصرية التى سجلها المؤرخ الرومانى بلوتارك إلا أن اشتباك قصة قابيل وهابيل التى تدور حول قتل الأخ لأخيه مع القصة الشعبية الكلتية

(celtic) الاسكندنافية القديمة التى سجلها كتابة لأول مرة الدنمركى ساكسو جراماتيكاس فى كتابه تاريخ الدنمرك [Historia Danica] عام ١٢٠٠م - هذا الاشتباك بين القصة الدينية والقصة الشعبية التى تدور حول قتل أخ لإخيه وانتقام ابن القتل من عمه يولد موقفاً يماثل الموقف المحورى فى أسطورة أورست وفى أسطورة أوزوريس من قبلها ، فيجد القارىء نفسه يربط بين المسرحية وبين هذه الأساطير بصورة تلقائية ، وتلقى كل شخصية من شخصياتها فى خياله بظلال كثيفة موحية . . . وأعترف أننى كلما قرأت هاملت أجد شخصية إله الحكمة توت الذى وقف إلى جانب حورس المنتقم تلح على خيالى وأكاد أراها تتجسد أمامى فى ثياب هوراشيو الحكيم صديق هاملت .

وتمتد الإحالة الدينية فى المسرحية من قصة الخلق فى سفر التكوين فى التوراه أو زلة آدم التى تبدأ تاريخ البشرية الموصوم بلعنة الخالق ، إلى قصة وصول مخلص البشرية من آثامها ، السيد المسيح ، الذى يبدأ «العهد الجديد» . وإذا تأملنا عناصر الموقف الرئيسى فى كل من قصة السيد المسيح وقصة هاملت فى المسرحية ندرك تماثلهما المذهل . ففى كل من الموقفين نجد «الأب» (ففى المسيحية يشار إلى الله بلفظة الأب) الذى تخطىء البشرية فى حقه وتخون عهده وميثاقه فتحل عليهم لعنته ، ونجد «الإبن» الذى يعهد إليه «الأب» بمسئولية تطهير العالم وإنقاذ البشرية من اللعنة وافتدائها . إن الأمير هاملت حين يصل إلى الدنمرك يجدها وقد تحولت

إلى بؤرة فساد تهددها الشرور والآثام بالتحلل والفناء ، ويؤكد لنا
شكسبير فى عدة مواقع وبطرق مباشرة وغير مباشرة أو ملتوية أن الدنمرك
ما هى إلا صورة مصغرة للعالم الإنسانى أجمع ورمز شامل جامع له ..
فها هو هاملت يعلن لصديقيه روزنكرانتس وجيلدنشترن أن «الدنمرك ما
هى إلا سجن» فيعقب روزنكرانتس قائلاً : «إذن فالعالم سجن أيضا»
مؤكدًا التماثل المجازى بين العالم والدنمرك ، ويعمق هاملت إحساسنا
بهذا التماثل أذ يرد على صديقه قائلاً : «أجل .. سجن ظريف به العديد
من الزنزانات والعنابر والأقبية .. أحدها الدنمرك ، وهى واحدة من أسوأ
هذه المعتقلات» (هاملت ، الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، أبيات ٢٤١ -
٢٤٥) . أضف إلى ذلك أن البلدين الآخرين اللذين تذكرهما
المسرحية وهما النرويج وانجلترا تربطهما بالدنمرك صلات صداقة وتحالف
أو تبعية مما يجعلهما صورة مكررة لها .. بل إن الموقف فى بلاط النرويج
يتطابق تماما مع الموقف فى بلاط الدنمرك ففى كلتا الحالتين نجد ملكا مات
مقتولا (يقول لنا هوراشيو فى بداية المسرحية أن الملك فورتنبراس قد مات
مقتولا على أيدى الملك هاملت وإن ابنه الأمير فورتنبراس يسعى للثأر -
المسرحية الفصل الأول - المشهد الأول - أبيات ٨٠ - ١٠٤) ، كما
نجد أيضا أخ الملك / الأب المقتول يجلس على العرش بدلا من الإبن ،
فها هو كلودياس يكشف لنا تماثل وضعه مع وضع ملك النرويج إذ
يقول :

لقد كتبت هذا الخطاب

إلى ملك الترويج ، عم فورتنبراس الصغير ،

لقد أقعده المرض وألزمه الفراش فلا يكاد يعلم شيئا

عما يسعى إليه ابن أخيه

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ٢٧ - ٣٠]

أما انجلترا فهي تابعة لإدارة كلودياس (أو قابيل) تبعية تامة ، فحين
يود كلودياس التخلص من هاملت يرسل إلى ملك انجلترا ليقتله ونراه
يخاطب ملك انجلترا فى خياله قائلا :

اقتله يا ملك انجلترا ،

فهو كالحمى يصطخب فى دمايى

وبيدك أنت الدواء . . .

[الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ٦٤ - ٦٦]

أما بلدة وتبرج التى يصل منها هاملت فى بداية المسرحية فتبدو لنا
فى أول الأمر وكأنها معقل الحكمة والفلسفة والمثل العليا . . وكأنها عالم
البراءة الذى لا يلوّثه شيء والذى يناقض تماما عالم التجربة الممثل فى
الدنمرك ، أو كأنها موطن الإنسان قبل الخطيئة الأولى التى أسقطته إلى
سجن الأرض والإثم والعنف والفناء . لكن كلودياس لا يلبث إن يتنظم
هذا المكان الرمزى تحت لواء الدنمرك فتغدو هى الأخرى واحدة من أقبية

العالم الفاسدة وذلك حين يرسل إليها فى طلب صديقين لهاملت هما روزنكرانتس وجيلدنشترن ويوظفهما فى التجسس على هاملت لحسابه .
وكان داء العنف الضارب فى أعماق العالم قد امتد إلى مناطق المثل العليا فلوثها هى الأخرى فبات الهرب مستحيلا . لقد استخدم شكسبير عن عمد إسم هذه المدينة التى ترتبط بالثورة الدينية البروتستانتية وبالمصلح الدينى مارتن لوثر ، ووظفها لتعميق البعد الدينى فى نصه ، وحولها إلى رمز لأمل الاصلاح الذى يأتى مع هاملت والذى يتمثل فى هدم النظام القديم .
إن مسرحية هاملت تحمل أصداء أسطورية ودينية واضحة تنفث فيها طاقة إيحائية طاغية فتجد الموقف الرئيسى فيها الذى يماثل بنية الأدوار والوظائف المتكررة فى الحدوتة الشعبية (كما رصدنا العلامة فلاديمير بروب فى تحليله لبنية الحدوتة الشعبية الروسية) يشتبك فى الذهن مع العديد من القصص والحواديت والأساطير الشعبية فتسع دلالاته وتتوالد وتزداد كثافة . أضف إلى ذلك أن المسرحية تطرح عددا من التيمات التى طاردت خيال البشرية منذ بداية الخلق مثل الثأر وزواج المحارم وقتل الأقارب وخيانة الأصدقاء مما يصلها بالتراث عامة صلة وثيقة ويزيد من قدرتها على الإحالة والإيحاء . ويكفى أن نذكر أن تيمة زواج المحارم التى تتجسد فى المسرحية فى زواج الملكة من قاتل زوجها وأخيه ، وهو زواج محرم فى المسيحية ، قد ألهمت خيال العلامة إرنست جونز مؤلف سيرة سيجموند فرويد ، فاشتبكت مسرحية هاملت فى ذهنه بمسرحية أوديب التى بناها

سرفوكليس على الأسطورة اليونانية القديمة ، كما اشتبكت بنظريات فرويد حول علاقة الطفل الذكر بأمه فوجدناه يخرج علينا بنظرية تفسر المسرحية فى ضوء ولع هاملت الخفى بأمه وغيرته من عمه وأبيه على حد سواء ، أى فى ضوء ما أسماه فرويد «بعقدة أوديب» .

وإذا كان المخزون الأسطورى فى مسرحية هاملت هو أحد أسباب شعبية هذه المسرحية على مدى العصور فإن معالجة شكسبير الفنية الماكرة الذكية لمادته التراثية يمثل سبباً آخر لا يستهان به . وإذا أردنا أن نصف أسلوب شكسبير فى تشكيل مادة مسرحياته المستقاه من مصادر عدة شعبية أو تاريخية أو أسطورية فلن نجد أفضل من كلمات الشاعر والمؤلف المسرحى ت . س . إليوت الذى قال يصف سياسته فى التأليف المسرحى بأنه يختار «شكلاً شائعاً من أشكال الترفيه ثم يخضعه لعملية ابداعية تحوله إلى شكل فنى» . لقد كانت هذه هى سياسة شكسبير أيضاً حين اختار شكل الحدوثة الشعبية وحوله إلى شكل فنى مركب متعدد المستويات ، فلسفى الدلالة فى حلم ليلة صيف ، وحين استخدم شكل التراجيديا العائلية الشائع فأبدع من خلاله مسرحية عطيل ، وحين استخدم شكل الرومانسة فى روميو وجولييت ، أو شكل الهزلية فى الليلة الثانية عشر أو نيبلان من فيرونا أو زوجات وندسور المرحات وغيرها من كوميدياته الممتعة الراقية .

وفى مسرحية هاملت اعتمد شكسبير فى صياغة مادته على شكل ترفيهى شعبى شاع فى انجلترا فى ذلك الوقت وهو تراجيديا الانتقام التى ستعرض لها ببعض التفصيل فى الجزء التالى ، وكانت سياسته فى التعامل مع هذا الشكل الترفيهى الفج الشائع هى خلخلة الدلالات التقليدية المرتبطة بهذا الشكل عن طريق زعزعة صورة البطل المنتقم من أساسها ، ثم إعادة تنظيم عناصر الشكل بحيث تتحول «تراجيديا الانتقام» كشكل مسرحى إلى إستعارة شعرية مسرحية لتراجيديا وجود الإنسان - أى إلى معادل مجازى مسرحى لرؤية فلسفية ودينية وسياسية عميقة . لقد كان شكسبير مولعاً بتشبيه الحياة بخشبة المسرح كما يفعل فى مونولوج ماكبث الأخير بعد انتحار زوجته مثلاً (ماكبث ، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، أبيات ٢٤ - ٢٦) أو فى حديث بوسبرو فى مسرحية العاصفة بعد الاحتفال بزواج ابنته ميراندا (الفصل الرابع ، المشهد الأول ، أبيات ١٤٨ - ١٥٦) ولقد تناول فاروق عبد الوهاب هذا الملح الهام فى مسرح شكسبير باستفاضة وحساسية ذكية مرهفة فى بحثه الذى تقدم به لنيل درجة الدكتوراه من جامعة منيسوتا الأمريكية . وفى مسرحية هاملت ينطلق شكسبير من نفس الاستعارة المحورية فى تعامله مع «تراجيديا الانتقام» وكأنه يقول لنا : «إذا كانت الحياة تشبه خشبة المسرح ، فإن الدراما الإنسانية الدائرة فوق خشبة مسرح الحياة هى أشبه ما تكون بتراجيديا الانتقام فى عنفها ودمويتها وجنونها العبثى وميلودراميتها ! » .

تراجيديا الإنتقام :

يندر أن يجد القارئ في المسرح الإليزابيثي التراجيديا الكلاسيكية بمعناها الأرسطى ، فباستثناء بعض المحاولات المتفرقة مثل مسرحيتي كاتيلين وسيجانوس ، وكان بن جونسون قد كتبهما ليثبت قدرته على الكتابة الأدبية الكلاسيكية المترفعة إلى جانب قدرته على تأليف المسرحيات الجماهيرية الشعبية التي كان يكن لها احتقاراً دفيناً وينظر إليها باعتبارها مسرحيات استهلاكية لكسب العيش - باستثناء بعض تلك المحاولات المتفرقة عزف كتاب المسرح في مجموعهم عن النموذج الكلاسيكي الأرسطى . وربما كان السبب في عزوف الكتاب الإليزابيثيين عن القيم الكلاسيكية هو الذوق الشعبي العام لجماهير المسرح الذي كان يتطلب في العروض المسرحية ثراءً وتنوعاً في المادة المطروحة وفي عناصر الفرجة والدهشة والإثارة ، وكان يميل إلى مزج الجد بالهزل والضحك وبالبكاء والنثر بالشعر ، ولم تكن التراجيديا في نموذجها الأرسطى - كما فسرتة الكلاسيكية الجديدة - الذي يفرض الالتزام بوحدات الزمان والمكان والحدث وبالمنطق العقلاني كما يفرض فصل الأنواع والالتزام بقواعد اللياقة [Decorum] وعدم خلط الشعر بالنثر - لم تكن التراجيديا كما نظر لها نقاد عصر النهضة اعتماداً على أرسطو وهوراس لترضى الذوق الإليزابيثي الجماهيري .

ولهذا السبب ، ولأن المسرح كان يتوجه بالدرجة الأولى إلى الذوق الشعبي الجماهيري حتى يضمن استمراره وعدم نضوب موارده المالية ، اتجه الكتاب المسرحيون إلى محاكاة نموذج مأساوى كلاسيكى آخر وجدوا فيه ضالتهم وهو نموذج التراجييديا الرومانية كما كتبها عالم البلاغة والشاعر والفيلسوف الرواقى لوسياس أنيوس سينيكا (٤ ق . م - ٦٥ م) .

كان سينيكا معلماً للأمبراطور نيرون - حارق روما الشهير - قبل توليه مقاليد الأمبراطورية ، وحين صار نيرون أمبراطوراً اتخذ من سينيكا مستشاراً له وحاول سينيكا جاهداً أن يكبح جماح نوازع نيرون الوحشية وعطشه للدماء لكن المحاولة أزهقتة بعد فترة وغداً منصبه كريها إلى نفسه فغادر البلاد عام ٦٢ م ، لكن نيرون سرعان ما انتقم منه فقبض عليه واتهمه بالتآمر ضده وأجبره على تجرع السم كما أجبر الفيلسوف سقراط من قبله فى أثينا عام ٣٩٩ ق.م .

وأثناء حياته كتب سينيكا تسع مسرحيات مأساوية شعرية عالج فيها موضوعات مستمدة من الأساطير اليونانية القديمة سبق أن تناولها كتاب المسرح الأغريقيون ، لكن معالجة سينيكا لهذه الموضوعات جاءت مختلفة عن النموذج اليونانى ، فقد نحى سينيكا منحى ميلودراميا فركز على عناصر العنف والإثارة من الجرائم الوحشية والأحداث الدموية إلى السحر والأشباح . وفى القرن السادس عشر ترجمت مسرحيات سينيكا إلى الانجليزية فى الفترة ما بين ١٥٥٩ ، ١٥٨١ وصارت فى متناول أيدي

كتاب المسرح ، بينما غابت عن الساحة نصوص التراجيديات اليونانية القديمة ، فسدت هذه التراجيديات الرومانية العنيفة نموذجاً مألوفاً وشائعاً احتذاه الكثيرون فى المسرحيات التى عرفت فيما بعد بتراجيديات الانتقام .

وتعد مسرحية جوربوداك التى كتب فصولها الثلاثة الأولى توماس نورتون ، وفصلها الأخيرين ت . ساكفيل ، وقدمها فريق من طلبة القانون عام ١٥٦١ ، تعد هذه المسرحية أول مسرحية إنجليزية من فصيلة تراجيديات الانتقام التى تحاكى النموذج السينيكى . وفى هذه المسرحية يتنازع إينا الملك (جوربوداك) على تقسيم المملكة فيقتل أحدهما الآخر ، فتسعى أمهما الملكة (فيدينا) إلى الانتقام من الابن القاتل وتنجح فى قتله ثاراً لأخيه . وفى هذه المسرحية تدور الأحداث الدرامية كلها خارج خشبة المسرح وفقاً للنموذج السينيكى بينما تشغل خشبة المسرح الخطب والمواقظ والمقطوعات الوصفية والسردية الشديدة البلاغة .

وفى عام ١٥٨٦ انتقل هذا النوع من المأساة من معاقل المثقفين إلى خشبة المسرح الجماهيرى على أيدى الكاتب المسرحى (ترماس كيد) الذى التزم بالنسق السينيكى مع اختلاف واضح ، وهو تصوير كل الأحداث العنيفة والدامية على خشبة المسرح فجاءت مسرحيته التراجيديات الأسبانية أقرب ما تكون إلى أفلام العنف والرعب والإثارة الحديثة فى قرنتا العشرين وتمتعت بنفس شعبيتها ونجاحها الجماهيرى الواسع . وفى هذه

المسرحية تبلورت الملامح الرئيسية لبنية هذا النوع من التراجيديا والتي
نرصدها فيمايلي :

(أ) جريمة قتل تفضى إلى —————<

(ب) ظهور شبح يطالب بالانتقام أو الشر وقد يتكرر ظهوره أثناء
المسرحية —————<

(ج) مشروع انتقام يعتمد على المكر والحيلة ويتضمن تنفيذه عادة :

١- إدعاء الجنون أو الجنون الفعلى من جراء الرعب أو التعذيب .

٢- تدخل عوامل مناهضة مشروع الانتقام تفضى إلى تعطيل
مؤقت .

٣- مشاهد تعتمد على الإثارة من جنس ورعب وتعذيب
وجاسوسية ، وجرائم قتل فرعية ، وحبس واغتصاب ،
وعلاقات محرمة .

٤- إعادة تمثيل جريمة القتل فى تمثيلية ناطقة أو صامتة داخل المسرحية
(وقد كان الاسترجاع التمثيلى للجريمة فى مسرحية المأساة
الاسبانية صامتا بينما جاء ناطقا فى مسرحية هاملت) .

(د) إتمام مشروع الانتقام بأكبر عدد ممكن من الضحايا وجثث القتلى .

وقد أدى النجاح الساحق لمسرحية المأساة الاسبانية إلى موجة
تقليد عارمة ، فكتب (كريستوفر مارلو) على نهجها مسرحية يهودى

مالطة عام ١٥٩٢ ، ثم كتب (شكسبير) مسرحية تايتموس أندرونيكاس (١٥٩٤) التى تشتمل على حبكة انتقام دمويتين وتغتصب فيها البطلة ، (لافينيا) ابنة (أندرونيكاس) ، ويقطع لسانها بعد أن تقطع أيديها ، ثم ظهرت معالجة أولى لقصة هاملت مجهولة المؤلف ، ربما ألهمت شكسبير إعادة تناول القصة ، ولولا أن نص المسرحية هذا مفقود لأمكننا مقارنتها بمسرحية شكسبير . وعلى نهج هذا النموذج أيضاً سار كل من (جون مارستون) فى مسرحية انتقام أنطونيو (١٦٠٠) و (سيريل تورنر) فى مسرحيته مأساة المنتقم (١٦٠٧) ثم مأساة الملحد (١٦١١) ، و (جون وبستر) فى مسرحيته الشيطان الأبيض (١٦١٢) ودوقة مالفى (١٦١٣ - ١٦١٤) ، وغيرهم ..

وتشير شعبية هذا النوع من مسرحيات الرعب والعنف والإثارة تساؤلاً هاماً حول إرتباط شعبية هذا النوع بأحوال الفترة التاريخية التى واكبتها ، وكانت فترة تحول وانتقال من نظام اقتصادى قائم على الإقطاع إلى نظام يقوم على التجارة ورأس المال ، ومن نظام سياسى يقوم على الملكية المطلقة إلى نظام تزايدت فيه سلطة البرلمان مع تزايد نفوذ الطبقة المتوسطة ، ومن نظام دينى كاثوليكي محافظ يعتمد سلطة المؤسسة الكنسية فى روما إلى نظام دينى بروتستانتي يؤمن بمسئولية الفرد مباشرة أمام الخالق ، ومن نظام أخلاقى وفكرى مؤسس على الطاعة العمياء للقيم الموروثة وأولى الأمر إلى نظام أخلاقى وفكرى ينطلق من التساؤل والتشكك .

لقد كانت فترة ظهور «تراجيديا الانتقام» فترة قلاقل وعنف وتوتر تقترب في تحولاتها العميقة من طبيعة القرن العشرين . وربما كان هذا التقارب والتشابه وراء اهتمام بعض المخرجين التجريبيين في القرن العشرين مثل (بيتربروك) بتتاج العصر الإليزابيثي من تراجيديات الانتقام ، لقد تأثر (بيتر بروك) بنظرية الفرنسي (أنتونين أرتو) عن « مسرح القسوة » وحاول تطبيقها في عدد من العروض التي تعتمد على نصوص تنتمي إلى نوع تراجيديا الانتقام ، فقد عام ١٩٥٥ مسرحية شكسبير الدموية تيتاس أندرونيكاس وتبعها في نفس العام بمسرحية هاملت ، ثم عاد إلى مسرحيات سينيكا - أبو هذا النوع - عام ١٩٦٨ فقدم مسرحيته أوديب بعد أن كان قد تمكن تماماً من أسلوب مسرح القسوة كما أثبت عرضه الماراساد عام ١٩٦٤ .

هاملت وتراجيديا الإنتقام:

يقول سارتر في مقدمة ترجمته الفرنسية لمسرحية الطرواديات للشاعر اليوناني القديم يوريبديدس : «يلحظ القارئ أن هدف يوريبديدس من استخدام العرف السائد هو تحطيمه ، فهو يقبل العقائد الموروثة التقليدية ليسخر منها». وينطبق هذا القول تماماً على أسلوب تناول شكسبير لشكل تراجيديا الإنتقام في مسرحية هاملت ويصفه وصفاً دقيقاً ، فلقد استخدم شكسبير هذا الشكل المسرحي استخداماً ساخراً خلخله من أساسه

حين وضع فى قلب مسرحيته بطلاً سلبياً يختلف جذرياً عن صورة المنتقم التقليدى المتعطش للدماء الذى تسيطر الرغبة فى الانتقام على كل حواسه . إن هاملت يعلن زهده فى الحياة وحنينه للموت فور وصوله إلى الدنمرك وقبل أن يعلم شيئاً عن موت أبيه ، فنراه فى أول مشهد له على خشبة المسرح يصيح بمجرد أن يخلو إلى نفسه :

آه لو يذوب هذا الجسد الثقيل .. الثقيل ..

ويتحلل .. يذوب ويتحول إلى قطرات مثل قطرات الندى !

لو أن قانون الخالق الأبدى

لم يحرم قتل النفس .. يا إلهى .. يا إلهى ..

كم تبدو لى الحياة بمشاغلها اليومية .

مملة كئيبة تخلو من البهجة !

[الفصل الأول ، المشهد الثانى ، الأبيات ١٢٩ - ١٣٤]

وحين يلتقى بشبح أبيه ويعلم بجريمة عمه الشنعاء ويعد أباه أن يأخذ بثأره نجده فى نهاية المشهد بتأسى لحاله وينعى حظه العاثر الذى فرض عليه هذه المهمة الكريهة .. مهمة إزالة الجرم وتطهير الدنمرك (أى العالم) من الإثم كما لو كان السيد المسيح فنراه يصيح فى ألم :

لقد أصاب العالم الخل وأصابتنى اللعنة !

ليتنى لم أولد حتى لا أحمل عبء إصلاحه

[الفصل الأول ، المشهد الخامس ، أبيات ١٨٩ - ١٩٠ -]

وتكاد هذه الصرخة المتألّمة أن تذكرنا بصرخة السيد المسيح على الصليب حين صاح « إلهى .. إلهى .. لماذا تركتني ؟! » .

وعلى العكس من البنية التقليدية لمسرحية الانتقام لا يشرع البطل فى وضع خطة محكمة أو تدبير سلسلة من الأحاييل والحيل لتحقيق هدفه ، بل يكتفى بالتظاهر بالجنون والاستغراق فى التأملات الفلسفية .. ولا ينقذه من خموله إلا وصول الفرقة المسرحية فى نهاية الفصل الثانى عن طريق الصدفة البحتة مما يوحى له بفكرة إعادة تمثيل جريمة الملك أمام عينيه ليتيقن من صحة كلام الشبح ، هذا رغم أنه كان قد أعلن لنا فى نهاية الفصل الأول تصديقه الكامل له مما يجعلنا نشعر أن محاولة التيقن هذه ليست سوى حيلة نفسية أخرى يلجأ إليها هاملت ليؤجل فعل الانتقام ، وكأنه منتقم رغم أنه ، وكأنه ممثل يرفض أن يعلب الدور المرسوم له فى الدراما الدائرة من حوله . ويصعب على القارئ أن يتخيل كيف كان يمكن إنهاء المسرحية لو لم ينشط الملك كلودياس فور تأكده من شكوك هاملت إلى العمل على التخلص منه بمعاونة جاسوسية روزنكرانتس وجيلدنشترن أولاً ثم بمعاونة لايرتيس بعد فشل خطته الأولى . إن

هاملت يرفض أن يلعب دور المنتقم وأن يأخذ بمقاليد الحبكة فى يده حتى قرب منتصف المسرحية حين تحول المسرحية مسارها تماماً فينقلب الملك كلودياس من الضحية المتوقعة - أى المفعول به المتوقع - إلى الفاعل الرئيسى ، ويعقب هذا تحول هاملت عن دور الفاعل المتوقع إلى دور الضحية والمفعول به . ولو تأمل القارئ المسرحية لوجدها تكاد تخلو من الأحداث فى جزئها الأول الذى يلعب فيه هاملت دور الفاعل المتوقع ، بينما تكتظ بالأحداث المتلاحقة اللاهثة فى الجزء الثانى الذى يعقب المسرحية داخل المسرحية ، وهو الجزء الذى يمسك فيه كلودياس بمقاليد الأحداث ، ويتحول عن دور الضحية إلى دور الفاعل الرئيسى . وفى هذا الجزء الثانى يأتى هاملت بعض الأفعال ، مثل قتل بولونياس أو تبديل الخطاب الذى يحمله صديقه الخائن إلى ملك إنجلترا فى صحبته ، كما يقبل أن يبارز لايرتيس مبارزة ودية . لكن هذه الأفعال لا تتم عن قصد ولا تسبقها خطة أو تدبير ، فقتل بولونياس يتم بوحى اللحظة دون ترو ، ولم يكن بولونياس هو المقصود بالطعنة على أية حال ، أما الفعلان الآخران فلا يعدوان أن يكونا رد فعل . . أى استجابة دفاعية أو سلمية لفعل دبره وخطط له ونفذه كلودياس .

إن تبادل أدوار الفاعل والمفعول به فى معالجة شكسبير لتراجيديا الإنتقام يفجر بنيتها الداخلية مولداً بنية درامية جديدة . فإذا كان خط سير الحبكة فى مأساة الانتقام التقليدية يتحقق على النحو التالى :

جريمة ظالمة ، ظهور منتقم ، قرار انتقام ، مشروع أو خطة انتقام ،

تعطيل مؤقت ، عودة إلى مسار خطة الإنتقام ، تحقق الإنتقام .

فإننا ن نجد أن سير الحبكة فى مسرحية هاملت يتخذ الشكل التالى :

[جريمة ظالمة ، قرار انتقام ، غياب خطة الإنتقام ، بزوغ نزعَة عدمية

فى نفس المنتقم تدفعه إلى الرغبة فى الهروب والانتحار ، إعادة تمثيل

الجريمة ، قرار انتقام جديد لا تصحبه خطة يفضى إلى قتل خطأ ونفى

المنتقم عن الساحة] ، تحول الضحية المتوقعة (كلودياس) إلى فاعل يخطط

لقتل المنتقم ، عودة هاملت وقد تحول عن دور المنتقم إلى دور الضحية

المتوقعة ومن فاعل إلى مفعول به ، عودة لايرتيس فى دور المنتقم وبزوغ

مشروع انتقام جديد هدفه هاملت ، فشل خطة كلودياس الأولى ، اتحاد

مشروع كلودياس ولايرتيس فى خطة واحدة ، نجاح مشروع المنتقم

لايرتيس والمخطط كلودياس ، يحقق نجاح خطة الانتقام الثانية ، فى مفارقة

ساخرة ، تنفيذ قرار الانتقام الأول وهو قتل كلودياس .

إننا نجد أنفسنا من واقع الرصد السابق لمسار الأحداث فى مسرحية

هاملت بإزاء حبكتين أو مسرحيتين من تراجيديات الانتقام لا مسرحية

واحدة بالإضافة إلى مسرحية من مسرحيات الدسائس والمكائد والمؤامرات .

فالأحداث التى تحدها الأقواس والتى تبدأ بالجريمة وتنتهى بالنفى تمثل

مشروع مسرحية انتقام لا تكتمل لمقاومة البطل لدور المنتقم وغياب خطة

الانتقام ، بينما تمثل الأحداث التى تلى الأقواس مشروع مسرحية إنتقام

تكتمل ، وتتولد من فعل القتل الخطأ الذى يرتكبه هاملت بقتل بولونياس ، وتشترك مسرحية الإنتقام الجديدة هذه مع مسرحية المكائد التى ينسجها كلودياس للتخلص من هاملت حتى تصل إلى نهايتها وتحقق هدفها . لكنها لا تحقق هدفها المباشر فقط بقتل ضحيتها هاملت ، بل تحقق أيضاً هدفاً آخر وهو إكمال مشروع مسرحية الإنتقام الناقصة بقتل المجرم والضحية كلودياس الذى يغدو مع لايرتيس أداة الإنتقام وسلاحه . لقد تعمد شكسبير أن ينفى عن بطله دور المنتقم فجعله يتردد فى قبول قواعد اللعبة ثم أدخل إلى الساحة مشروع انتقام جديد بمنتقم جديد ، وأعطى فيه بطله (هاملت) دور الضحية ، فبدلاً من أن يكون المخلص / المنتقم تحول إلى المخلص / الضحية الذى يظهر العالم من الإثم ويدفع حياته ثمناً لبزوغ «عهد جديد» - كما فعل السيد المسيح .

لقد التقط شكسبير شكلاً مسرحياً شعبياً فجاً وصهريه فى أتون عبقريته وخلق منه دراما دينية عميقة الدلالة تجسد فى صورة مسرحية التحول الواضح فى الكتاب المقدس عن مبدأ الانتقام والقصاص أو العين بالعين الذى يحكم «العهد القديم» إلى مبدأ التسامح والافتداء الذى يحكم «العهد الجديد» ، وهكذا تحولت مأساة الانتقام فى يديه إلى استعارة مسرحية لتاريخ البشرية الذى بدأ بخطيئة آدم وقتل الأخ لأخيه ولعنة الموت ، وتحول المنتقم التقليدى فى يديه إلى تجسيد مسرحى لمقتدى

البشرية الذى رفض النظام القديم وقوضه رغم انتمائه إليه ليفسح المجال لعهد روحى جديد . ومن الجدير بالذكر أن ثنائية المخلص / الضحية لا تقتصر على الدين المسيحى فقط بل نجدها فى العديد من الأساطير والطقوس الوثنية القديمة كما بين (جيمس جورج فريزر) فى كتابه القيم **الفنن الذهبى ثم (ليو شنيدرمان)** فى كتابه الحديث **العوامل السيكولوجية فى الأسطورة والفولكلور والعقائد الدينية .**

إن سلبية البطل المقصودة وتردده وتساوله وزهده فى لعبة الانتقام وسفك الدماء المتكررة تشكك فى شرعية مبدأ الثأر والقصاص وتخلخل بنية مأساة الانتقام لتطرح سؤالاً عن البديل . وتشكل المسرحية فى مجموعها - بشقيها أو حبكتيها اللتين ذكرناهما آنفاً - إجابة هذا السؤال ، فمسرحية هاملت تقول من خلال بنائها المركب أن العدل لا يتحقق بموت شخص واحد أو بالقصاص من جرم فردى .. بل يتحقق بالتضحية التى تدمر النظام الظالم القائم لتفسح المجال لبزوغ نظام عادل جديد . ولا يخفى على القارئ الدلالة السياسية التى تتولد من رسالة المسرحية الدينية هذه .. فإلى جانب بعدها الدينى الواضح تحمل مسرحية هاملت بعداً سياسياً هاماً ، وتتضمن أدوات سياسية عميقة لنظام الحكم الموروث من العصور الوسطى ، والقائم على تحالف الملكية والمؤسسة الدينية والإقطاع ، حتى ليكاد يصدق عليها ما قاله الناقد المجرى الاشتراكى جورج لوكاتش عن مسرحية أخرى لشكبير هى **مسرحية الملك لير** حين وصفها بأنها نبوءة بانتهاء النظام الإقطاعى .

ولا يتمثل البعد السياسى فى مسرحية هاملت فى فكرة قتل الملك واغتصاب العرش التى تبدأ بها المسرحية فقط ، أو فى التحالف السياسى الواضح بين ملك الدنمرك كلودياس ومملكى النرويج وانجلترا الذى أشرنا إليه آنفاً . . رغم أهمية هذا العامل فى تدعيم النظم الملكية الرجعية ، بل يمتد البعد السياسى إلى طرح إمكانية الثورة على هذه الانتظمة فى المشهد الخامس من الفصل الرابع . فالمشهد يبدأ بجلبة عالية تصيب (كلودياس) بالهلع فيطلب من جنوده حراسة الأبواب ، ويسأل تابعه عن الأمر فيخبره التابع أن (لايرتيس) ، ابن (بولونياس) الذى قتله (هاملت) قد جاء للانتقام من قاتل أبيه وأن خشداً هائلاً من الناس قد انضم إليه . وفى الآيات من ٩٣ إلى ٩٩ يكسب هجوم الناس على القصر دلالة سياسية واضحة فيتحول الثار الفردى الأخلاقى إلى ثار جماعى سياسى - أى إلى ثورة شعبية ، فالآيات تقول على لسان تابع الملك :

يناديه الدهماء بسيلهم .

ويتصرفون وكأن الحياة لم تكن من قبل ، وتوشك الآن على البدء

نسوا التاريخ والترات والأعراف .

نسوا أن الجديد يستد إلى القديم ولا يقره إلا القديم .

فتراهم يصيحون : «الخيار لنا ، لا يرتيس ملكنا» !

فيرتفع الهتاف إلى أعنان السماء مع التصفيق والصياح والقبعات .

ويدوى : «لا يرتيس ملكنا . . لا يرتيس ملكنا» .

لكن هذه الثورة لا تفضى إلى تغيير لأن دافعها الأولى فردى بحث ولأن رأسها هو واحد من أقطاب النظام القديم ، لذلك لا يلبث هذا النظام أن يمتصها ويجهضها حين يطوى كلودياس لايرتيس تحت جناحه . وتمتد إدانة شكسبير للنظام القديم إلى تلك الحروب التى كان الأمراء الأقطاعيون يشنوها بين الحين والآخر لمجدهم الشخصى أو لأسباب فردية بحثه ويدفع ثمنها الشعب من ماله وحياته . وتأتى إدانة هذه الحروب خافقة فى البداية فى معرض حديث كلودياس حين يقول :

لقد كتبنا هذه الرسالة

إلى ملك النرويج ، عم فورتنبراس الأرعن

..... وقد طلبنا منه أن

يأمره بالتوقف فى سعيه ، فرعيته هم الذين يدفعون المال ويمدون هذه

الحملات بالعتاد والرجال

[الفصل الأول ، المشهد الأول ، آيات ٢٧ ، ٣٠ - ٣٢]

ثم تعلقو نبذة الإدانة فى المشهد الرابع من الفصل الرابع الذى نرى فيه (فورتنبراس) للمرة الأولى ، وهو يعبر بجنوده أرض الدنمرك فى طريقه

إلى بولندا ليشن حرباً طاحنة ليستولى على قطعة أرض صغيرة كانت ملكاً
لأبيه - رغم بعدها الشاسع عن مملكة النرويج ! وذكّرنا شكسبير هنا
بالتحالف السياسى بين الأنظمة الملكية الذى يساند الحروب الاستعمارية
ويدعمها . فها هو فورتنبراس الذى كان ينوى فى بداية المسرحية - كما
علمنا من (هوراشيو) - أن يشن حرباً على الدنمرك انتقاماً لقتل أبيه
واسترداداً لقطعة أرض كان أبوه قد خسرها فى رهان مع الملك (هاملت)
الراحل ، ها هو (فورتنبراس) قد تخلى عن هدفه الأول ، وخضع لإرادة
عمه الذى يعتلى عرش النرويج ، وقبل التحالف مع (كلودياس) عم
(هاملت) الذى يعتلى عرش الدنمرك ، ووجه حروبه الإقطاعية وجهة
أخرى ، فنجدّه فى بداية المشهد يقول :

إذهب أيها الكابتن واحمل تحياتى إلى ملك الدنمرك

واخبره أن فورتنبراس ، بعد إذنه

يطلب حق العبور الآمن لقواته على

أرض مملكته كما وعد .

[الفصل الرابع ، المشهد الرابع ، أبيات ١ - ٤]

وبعد خروج (فورتنبراس) يدخل (هاملت) ويسأل الكابتن عن

هوية هذه الحشود وهدفها ، ومن خلال السؤال والجواب ينسج شكسبير

إدانة شديدة السخرية وتعليقاً لاذعاً على هذه الحروب :

هاملت : أيها السيد الكريم ، لمن هذه القوات ؟

الكابتن : لملك النرويج يا سيدى .

هاملت : وإلى أين يقصدون ؟

الكابتن : إلى مكان فى بولندا .

هاملت : من قائدهم ؟

الكابتن : ابن أخ ملك النرويج ، القائد فورتنبراس .

هاملت : هل سيهاجمون بولندا كلها يا سيدى ؟ أم منطقة على الحدود ؟

الكابتن : إذا أردت الصدق يا سيدى دون زيادة فاعلم .

أنا منحارب لنكسب قطعة أرض صغيرة

لا نفع فيها إلا بالإسم

والله لو عرضوا على أن أستأجرها للزراعة لقاء خمس

دوقيات .. خمس دوقيات

فقط لما قبلت . ولن يجنى منها ملك بولندا أو النرويج

أكثر من هذا لو عرضها للبيع .

هاملت : إذا كان هذا هو الحال فمن المحال أن يخوض البولنديون

الحرب دفاعا عنها .

الكابتن : بل .. لقد أرسلوا حامية إليها وحصونها .

ألفان من الرجال وعشرون ألف دوقية .

لن تكفى للفصل فى أمر هذه القشة .

هاملت : كثرة المال والراحة تفسدان الأمم كالخراج الحفى

الذى ينفجر داخل الجسم ولا يترك أثرا خارجيا يخبرنا

. بسر موت الرجل

[الفصل الرابع - المشهد الرابع آيات ٩ - ٢٩]

ورغم أن (هاملت) هنا يعبر عن وجهة نظر اقطاعية صرفة فى هذه

الحروب ويردد ما قاله الفيلسوف نيتشه بعده بقرون عن فائدة الحروب فى

تحقيق الوحدة الداخلية والتماسك ، وعن مضار فترات السلم الطويلة التى

تفسح المجال للصراعات الداخلية على السلطة ، إلا أن شكسبير نفسه لا

يدافع عن هذه النظرة بل يوردها ليكشف فسادها فى ضوء حديث الكابتن

البسيط الصادق ، بل وتجده يورد نقدا لاذعا لهذه الحروب على لسان

هاملت نفسه بطريقة ساخرة مأكرة إذ يجعله فى معرض مناجاته لنفسه

التي تبدو فى ظاهرها وكأنها تمجد هذه الحروب وقائدها (فورتنبراس) -

يجعله يقول :

إننى أخجل من نفسى إذ أرى

الموت يتربص بعشرين ألف رجل وهم يندفعون

سعيًا وراء وهم المجد والشهرة

ويذهبون إلى قبورهم وكأنها فراش وثير ، ويحاربون من أجل قطعة
أرض

لا يتسع سطحها للجيش التي تختصم في أمرها

ولا تتسع بطنها لدفن الأعداد التي ستموت

في سبيلها .

[الفصل الرابع - المشهد الرابع - آيات ٥٩ - ٦٥]

إن النقد السياسي الذي يدمه شكسبير في ثانيا نصه بمكر وحذق
يدين فكرة البطولة العسكرية بصورة غير مباشرة ويلقى بظلال سلبية
ساخرة على وصول (فورتينبراس) في نهاية المسرحية ليعتلى عرش
الدنمرك بعد أن انهار بلاطها وفنيت أسرتها المالكة ونبلاؤها عن آخرهم .
فهذا الأمير لا يعدو أن يكون امتداداً لنفس النظام الفاسد ، وتتناقض هذه
الدلالة السياسية السلبية مع الدلالة الدينية الإيجابية لموت هاملت كما
شرحناها آنفاً مما يضيف قدراً من الغموض على نهاية المسرحية . وكان
(شكسبير) قد أبى إلا أن يلقي بظلال من الشك والتشاؤم على العهد
الجديد الذي كان يأمل في بسووجه ، وكأنه أراد أن يسخر من نفسه كلما
روادها التفاؤل ، وكأنه كان يود أن يقول أن العهد الجديد لن يسلم من

سفك الدماء طالما بقيت أوهام المجد والعظمة والبطولة التي يشتريها
الحكام بأموال وأرواح وحياة شعوبهم ، وكأنه كان يرسل بصره إلى
المستقبل ليرى العهد الجديد بعد انهيار النظام الإقطاعي الفاسد وقد لوّثته
رؤوس الأموال والحروب الاستعمارية التوسعية التي بنت مجد
الإمبراطورية البريطانية المزعوم . فالأمير الفيلسوف المتأمل (هاملت) يهب
عرشه قبل أن يموت . للقائد العسكري المغوار (فورتنبراس) - ذلك الرجل
الذي شبهه (هوراشيو) في المشهد الأول في المسرحية بقاطع الطريق الذي
يود أن يسترد بالقوة ما خسره أبوه بالقانون ، ففي هذا المشهد الافتتاحي
يحكى (هوراشيو) لزميله (برناردو) و (مارسيلوس) قصة الرهان والنزال
بين الملك (هاملت) والملك (فورتنبراس) الراحلين وكيف كسب الملك
هاملت الرهان وقتل الملك فورتنبراس واستولى على أملاكه وفق العقد
القانوني المبرم بينهما ، ثم يضيف :

والآن يأتى فورتنبراس الصغير

متفجراً بالحماسة والشجاعة التي لم تختبر المعارك صلابتها بعد

ويذهب إلى أطراف مملكة النرويج ويجمع من هنا وهناك

عصابة من المغامرين المعدمين

لا يكلفونه سوى طعامهم وشرابهم ويعد بهم عدته

لتنفيذ مشروعه الطموح .

[الفصل الأول ، المشهد الأول آيات ٩٥ - ١٠٠]

والمشروع بالطبع هو غزو الدغرك للاستيلاء على الاراضى التى
خسرها الملك (فورتبيراس) فى رهانه والتى آلت إلى الامير (هاملت)
بعد وفاة أبيه على أيدي عمه .

لهذا الفارس المغوار يهب (هاملت) عرشه قبل أن يموت ، ويعد
هذا القائد العسكرى بدوره أن يذهب الامير الفيلسوف إلى مثواه الاخير فى
جنازة عسكرية مهية وكأنه قائد عسكرى . وهكذا يتحول (هاملت) من
فدية هدفها إنقاذ الأمة من مؤسستها القديمة الفاسدة إلى ريشة فى خوزة
مؤسسة جديدة فى مظهرها وأساليبها ، قديمة فى بنيتها الداخلية . فإذا
كانت مسرحية هاملت تمثل فى أحد مستوياتها نبوءة بانهيار النظام القديم
الذى يشبهه شكسبير بتراجيديا الإنتقام من ناحية وبالعهد القديم الذى
يهيمن عليه « جيهوفا » أو « يهوه » المنتقم من ناحية أخرى ، فإن النبوءة
تحفها الشكوك العميقة والمخاوف المقلقة حول المستقبل .

ولا نستطيع أن نختم الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية هاملت
والذى يشكل عنصرا أساسيا فى فهمها دون أن نتوقف عند الشعب -
تلك القوة الصامتة التى نسمع عنها الكثير فى المسرحية ثم نراها للحظات
معدودة تفتح معقل الملك صارخة بحقها فى اختيار حاكمها - « الخيار لنا »
- ثم لا تلبث أن تنسحب عن الساحة بعد أن يحتوى الملك قائدها .

إننا نسمع عن أحوال هؤلاء الناس فى بداية المسرحية حين يسأل
(مارسيلوس) زميله فى الحراسة (هوراشيوا) عن أسباب حالة الطوارئ

التي تسود البلاد فتعلم أن الناس تعمل بالسخرة فى بناء السفن ويحرمون حق الراحة يوم الأحد ، بل ويعملون ليل نهار **بالأمر** (الفصل الأول - المشهد الأول - آيات ٧٥ - ٧٨) . وفى الفصل الثالث من المسرحية يذكر لنا (هاملت) فى سياق مناجاته لنفسه جانباً من العناء الذى يلقاه أهل البلاد والذى قد يدفع المرء إلى طلب الراحة بالانتحار فيتحدث عن «ظلم الظالمين واحتقار وإهانات الوجهاء المتكبرين / ... وتأخر القضاء فى إحقاق العدل / ووقاحة أصحاب المناصب ، والإهانات / التى يلقاها أهل العلم والامتياز على أيدي السفهاء من أهل السلطة » (الفصل الثالث - المشهد الأول - آيات ٧١ - ٧٤) . ومن الغريب أن (هاملت) الذى يدرك تماماً هذه المعاناة ويستطيع بحكم موقعه فى الدولة أن يعالج أسبابها يقف موقفاً سلبياً إزاءها ويكتفى بأن يتأملها كمبرر للانتحار فى مونولوجه الفلسفى هذا ! وكأن الفلسفة والتزعة التأملية فى هاملت قد امتصت تماماً قدرته على الفعل الإيجابى فانغلق على نفسه فى دائرة ذاتيته العقيمة وهمه الفردى . وما يزيد دهشتنا من موقف (هاملت) هذا الذى يدينه شكسبير ضمناً أن الشعب يحب هذا الأمير حبا جما ، ويشكل القوة التى تحول بينه وبين رغبة عمه فى البطش به ، فالملك يعترف لـ (لايرتيس) أنه لم يقو على محاكمة (هاملت) وعقابه علناً بعد قتله (بولونياس) وذلك خوفاً من حب الناس للأمير . فهذا هو يقول :

أما الدافع الثانى

الذى منعى من محاكمته محاكمة علنية
فهو الحب العظيم الذى يكنه العامة له
كانوا سيغمسون أخطاءه فى مياه عواطفهم
فيحولونها تماما عن طبيعتها كما يتحول الخشب إلى أحجار
فتبدو العيوب محاسن . وجدت إن سهامى
لن تقوى على مواجهة تلك الريح العاتية
بل سترتد إلى جبينى حين أطلقها
بدلاً من أن تصيب مرماها .

[الفصل الرابع - المشهد السابع - أبيات ١٦ - ٢٤]

لا يملك من يقرأ هذه الآيات إلا أن يعجب ويتساءل عن سبب
عزوف (هاملت) عن استثمار هذا التأيد الشعبى الجارف ، ولا يملك إلا
أن يدين فرديته العقيمة خاصة وأن هذا الشعب قد أثبت تدمره بحكم
(كلودياس) إثباتا فعليا فى مشهد سابق حين التف حول أول قيادة تثور
على الملك وتهاجم قصره - أى حول (لا يرتيس) - وصرخ مطالباً
بحق اختيار حاكمه .

وتتدخل فئة من فئات الشعب مرة أخرى لإنقاذ (هاملت) من
شباك (كلودياس) القاتلة حين تقوم فئة من القراصنة الذين يهاجمون

سفن الملك بإنقاذه مقابل جميل يعد أن يسديه لهم ويحملونه فى سلام إلى أرض وطنه مرة أخرى فيثبت هؤلاء اللصوص أنهم أكثر رحمة به من عمه نفسه (انظر خطاب هاملت إلى هوراشيو فى الفصل الرابع - المشهد السادس - السطور ١١ - ٢٥) وفى المشهد الأول من الفصل الخامس يلتقى هاملت باثنين من أفراد الشعب البسطاء هما حفارا القبور . ويضع شكسبير على لسانيهما نقدا ساخرا لاذعا للامتيازات التى يتمتع بها الأغنياء ، فبعد أن يتناقش الاثنان حول موت أوفيليا وهل كان انتحارا يحرمها من طقوس الدفن المسيحية أم موتا طبيعيا يقول الحفار الثانى :

أتريد كلمة الحق ؟ لو لم تكن السيدة من النبلاء لما سمح لها بالدفن كالمسيحين .

فيرد الأول :

فعلا .. أنت محق فى هذا . أليس من المؤسف أن يضم الوجهاء إلى امتيازاتهم العديدة فى هذا العالم حرية التخلص من حياتهم أيضا بالغرق أو الشنق دون عقاب ؟

[الفصل الخامس - المشهد الأول - سطور ٢١ - ٢٥]

وتطفو السخرية من الفساد بين الحين والآخر فى حديث حفار القبور الأول إلى هاملت فى بقية المشهد فها هو يرد على سؤال هاملت عن الزمن الذى تستغرقه الجثة حتى تتعفن قائلا :

إذا لم يكن الرجل قد تعفن في حياته فقد يصبر عليه العفن في القبر ثمانى أو تسع سنوات . لكننا هذه الأيام نجد العديد من الجثث التى شيعت عفنا قبل الموت وتفوح رائحتها قبل أن توسدها التراب .

[الفصل الخامس - المشهد الأول - سطور ١٤٩ - ١٥١]

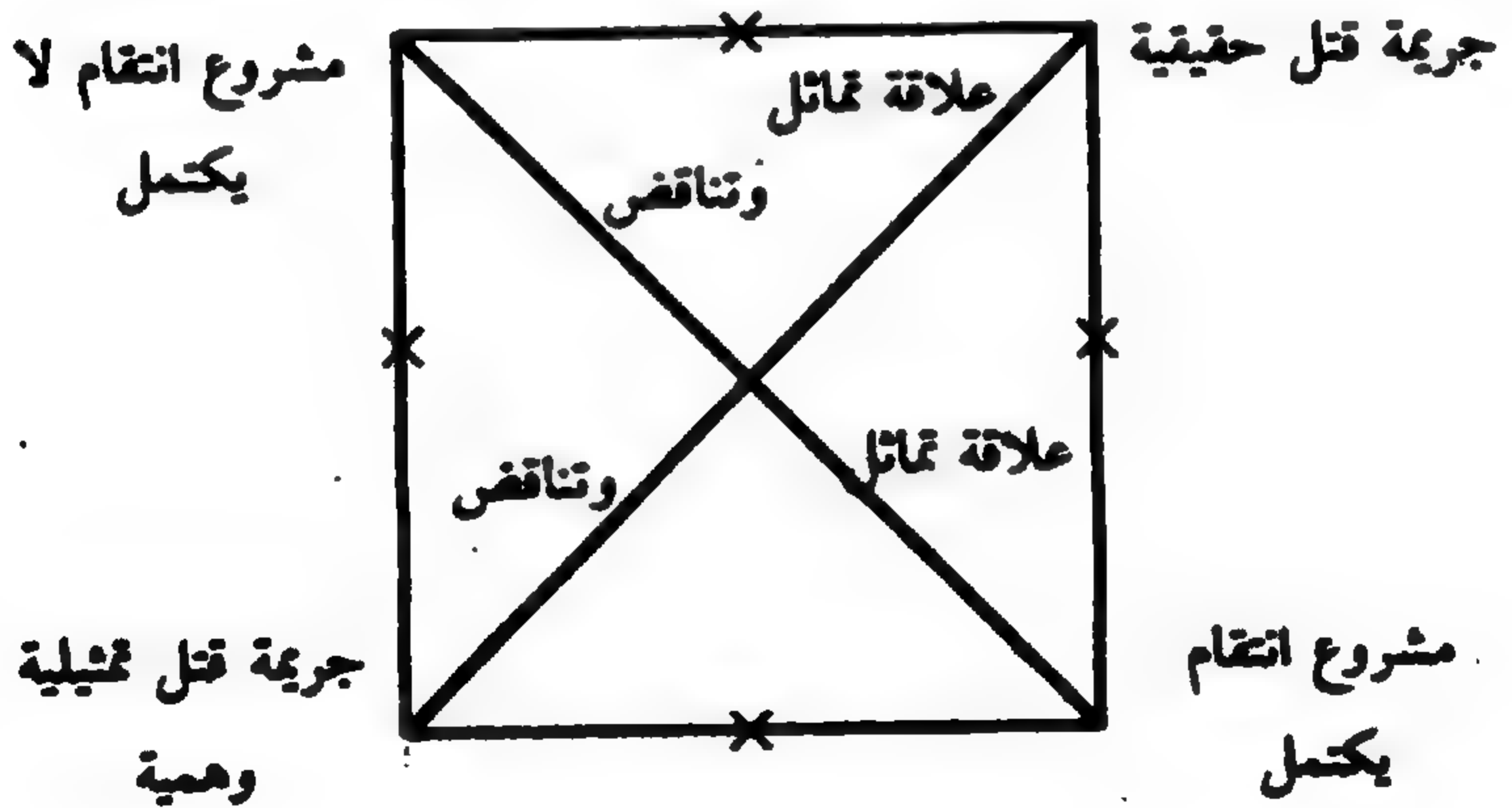
بنية المسرحية ومقولة الخلل :

يتشكل البناء الدرامى فى مسرحية هاملت وفق مبدأ حاكم مهيمن يتنظم كافة عناصر النص من أحداث وشخصيات وأفكار ، وهو مبدأ الانعكاس الذى يخلق صورة مزدوجة تشتمل على عناصر التماثل والتناقض فى آن واحد . فإذا نظرنا إلى المسرحية فى مجموعها وبسطنها إلى وحداتها الرئيسية نجد أنها تتكون من :

- ١- جريمة قتل حقيقية تمت فى الماضى يسردها علينا الشبح وعلى هاملت باستفاضة شديدة .
- ٢- مشروع انتقام خيالى بطله هاملت لا يتحقق فعلا بل يظل فى حيز الخيال .
- ٣- جريمة قتل تمثيلية تتم فى الحاضر أمام عيوننا ونحاكى الجريمة المبدئية تماثلها لكنها تناقضها ، فهى انعكاس وهمى فنى فى الحاضر لما وقع حقيقة فى الماضى ، وإن كان قد وصلنا عن طريق السرد الوصفى الذى لا يخلو من عنصر فنى .

٤- مشروع انتقام فعلى بطله لا يرتس يحاكى مشروع هاملت ، فهو انتقام ابن من قاتل أبيه لكنه يناقضه فى طبيعة ، الجريمة فالجريمة الاولى كانت مقصودة مدبرة واعزها الطمع والخيانة ، أما الثانية فكانت قتلا عن طريق الخطأ . وبينما لم يكتمل مشروع هاملت يكتمل مشروع لايرتس ويتحقق فعلا .

وهكذا نجد أن الوحدة الثالثة تحاكى الوحدة الاولى ، كما تحاكى الوحدة الرابعة الوحدة الثانية ، وكان النص هو فى حقيقة الامر وحدتان رئيسيتان تحاكى كل منهما الاخرى وتمائلها وتعكسها رغم عناصر التناقض بينهما . ويمكننا تصور بنية المسرحية على النحو التالى :



التي يسميها هاملت « المصيدة » تمثل مركز القلب في المسرحية - أى في الفصل الثالث - بينما يبدأ التمهيد لها منذ وصول الممثلين إلى القصر في نهاية الفصل الثاني . ويلفت شكسبير نظر القارئ إلى أهمية هذه الوحدة من المسرحية ، وإلى مبدأ الانعكاس الذي تجسده ، والذي يحكم بنية نصه كله ، حين يجعل هاملت يخاطب الممثلين قبل تقديم المسرحية محثا إياهم على الأداء الطبيعي فيقول : « إن أى مبالغة تبتعد بنا عن هدف الفن التمثيلي الذي كان دائما قديما وحديثا أن يجعل صورة الحياة والطبيعة تنعكس على مرآة الفن » (الفصل الثالث - المشهد الثاني - سطور ١٩ - ٢١) لكن العلاقة بين الفن والواقع في هذا النص كما تبين (أن رايتز) بثقب نظر نقدي عميق « هى علاقة متبادلة ، فإذا كان الممثل يعكس الواقع فى مرآة الفن ، فإن الواقع بدوره لا يلبث أن يحاكي الفن » .

إن المسرحية داخل المسرحية فى هاملت تمثل نقطة التحول العكسى السافر فى الأحداث والأدوار ، وهى أيضا لحظة انبلاج بنية النص وبزوغ مبدئها الحاكم إلى السطح ، أى مبدأ الانعكاس . وينتظم هذا المبدأ عناصر النص كلها فى مجموعة من الانعكاسات التى تجعله أشبه بصالة المرايا المعوجة ، فجريمة كلودياس تعكسها مسرحية « المصيدة » التى يقدمها الممثلون فى مرآة الفن ، ثم نجدتها تتكرر فى قصة قاييل وهابيل التى تشير إليها المسرحية صراحة ، ثم تتكرر بصورة باهتة فى جريمة قتل الملك

هاملت لملك النرويج فورتنبراس الذى يعد أخا له بحكم المنصب . بعد ذلك نجد وضع الأمير هاملت فى بلاط الدنمرك يحاكى ويعكس وضع الأمير فورتنبراس فى بلاط النرويج ، فكلاهما قُتل أبوه وأعتلى عمه العرش حارماً آياه حقه الشرعى . ويتتظم هذا التماثل القوى عنصر التناقض الوحيد بين الموقفين ، وهو مرض عم فورتنبراس الواضح وصحة عم هاملت الظاهرة التى تخفى مرضه الروحى ، فيغدو مرض الأول الجسمانى الملموس رمزا لمرض الثانى الروحى الخفى . ويولد هذا الرمز سلسلة من الصور الفنية تدور فى فلك المرض الداخلى الخبيث وتشمل كافة شخصيات المسرحية ، وكأن مرض كلودياس الروحى الخبيث قد انتشر كالوباء إلى الجميع ، فها هو كلودياس يصف هاملت بأنه كالحمى الخبيثة التى تسرى فى دمه [الفصل الرابع - آيات ٦٥ - ٦٦] وها هو هاملت يشبه الوفرة والسلام « بالخراج الخفى الذى ينفجر داخل الجسم ولا يترك أثرا خارجيا » [الفصل الرابع - المشهد الرابع - آيات ٢٧ - ٢٩] ، وها هو يحث أمه على ألا تخدع نفسها وتوهمها أن حديثه عن ذنبها مصدره الجنون فيقول لها : « لا تضعى هذا المرهم الزائف المريح على جرح روحك / ... لسوف يكسو الجرح المتقيح بطبقة من الجلد تغطيه / لكن العفن المنتن سيحفر طريقه إلى الداخل وينشر عدواه فى الخفاء » [الفصل الثالث - المشهد الرابع - آيات ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠] . وها هى الملكة جرتورد [فى الفصل الرابع - المشهد الخامس - البيت ١٧]

تصف «روحها» بأنها «مريضة» علية ، وها هو حفار القبور الأول يعلن - كما أشرنا أنفا - أن بعض الأجساد تتعفن وهي مازالت على قيد الحياة، ويعود كلودياس إلى صورة المرض الخبيث بعد أن يعلم بموت بولونياس ويلوم نفسه لأنه ترك هاملت حرا طليقا بدافع من حبه الشديد له كما يدعى أمام الملكة فيقول : « لقد سلكت سلوك صاحب المرض الخبيث / الذى أراد أن يبقيه سرا فتركه يرعى فى جسده / حتى أتى على عصاره حياته » [الفصل الرابع - المشهد الأول - أبيات ٢١ - ٢٣] ، وتلح صورة المرض على خياله مرة أخرى فى مشهد تال حين يؤكد لنفسه ضرورة التخلص من هاملت قائلا : « إن الأمراض الميثوس من شفاؤها لا بد وأن نجد لها علاجاً جذرياً » [الفصل الرابع - المشهد الثالث - أبيات ٩ - ١٠] .

وفى بداية المسرحية يعكس فورتنبراس - الابن الذى يسعى إلى الانتقام - شخصية هاملت فى دور الابن المنتقم بينما يعكس هوراشيو شخصية هاملت فى دور المفكر المتأمل دارس الفلسفة ، ثم يعكس لايرتيس شخصية هاملت فى دور الابن المنتقم مرة أخرى فى الجزء الثانى من المسرحية ، وإذا كان هاملت يلجأ إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جرم عمه فإن بولونياس بدوره ، وفق مبدأ الانعكاس ، يلجأ أيضا إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جنون هاملت فيخطط تمثيلية لقاء ابنته أوفيليا بالأمير بينما يلعب هو والملك دور المتفرجين ، فيختفيا وراء الستار لمراقبة

المشهد . وتسفر المسرحية هنا عن إثارة شكوك الملك فيبدأ خطته في التخلص من هاملت وهو يعلن : « أن الجنون فى حالة العظماء لا ينبغى إهماله » [الفصل الثالث - المشهد الثانى - البيت ١٨٧] .

وإذا كان هاملت قد قرر فى بداية المسرحية أن يدعى الجنون ويمثله [الفصل الأول - المشهد الخامس - الأبيات ١٧١ - ١٧٢] فإن جنونه الزائف لا يلبث أن ينعكس فى مرآة جنون أوفيليا الحقيقى . ويشترك جنون هاملت وأوفيليا فى خاصية هامة هى «الحكمة» . فها هو بولونياس يقول لنفسه أثناء حديثه مع هاملت : «قد يكون حديثه هذا هذيان مجنون ، لكن به منطق ومنهج ، [الفصل الثانى - المشهد الثانى - السطر ٢٠٥] ، كذلك يعلن الملك بعد لقاء هاملت بأوفيليا : « إن حديثه قد يفتقد إلى المنطق بعض الشيء لكنه لم يكن هذيان مجنون » [الفصل الثالث - المشهد الأول - أبيات ٦٢ - ٦٣] . أما أوفيليا فنجدها أشبه بالدمية قبل أن تفقد عقلها .. فهى تبدو وكأنها تفكر برأس أبيها وأخيها ، وترتكب إليهما فى كل شئ ، ولهذا ينجح أبوها فى إفسادها وتحويلها إلى جاسوسة تعمل ضد حبيبها ، بعد أن نجح فى إبعادها عن هاملت بحجة أن حديث الحب ليس إلا شبكة صنياد شهوانى يود أن يقتنص فريسته لينال غرضه منها ، وبعد أن نصحتها بأن تتاجر بجسدها وتمارس التدلل حتى تحصل على أعلى ثمن ممكن لعواطفها [الفصل الأول - المشهد الثالث - أبيات ١٠١ - ١٣١] . وحين يموت بولونياس تفقد أوفيليا

عقلها المدبر الذى يفكر لها ويخطط وفقا لمنطق الواقع الفاسد ، فتنفصل
عن هذا الواقع - أى تجن ، وتنسحب إلى عالم الأزهار والطبيعة الحرة ،
وتخلع ثياب البلاط وقيوده وترتدى ملابس البسطاء ، وتتغنى بأناشيد
العشق الحرة المتحررة ، وتكتسب فى جنونها حكمة وثقب نظر وشفافية
رؤية لم تتمتع بها من قبل فتغدو خطراً على الآخرين ، فها هو هوراشيو
ينصح الملكة جرتروود بمقابلتها قائلاً :

إنها تذكر أباهما كثيراً ، وتقول أنها قد علمت
أن العالم يمتلئ بالحيل والألاعيب ، ثم تتنحى وتخبط صدرها
وتركل كل ما تلقاه فى طريقها . إنها تتحدث بكلمات غامضة
لا يكتمل معناها . . إن حديثها لا يعنى شيئاً فى حد ذاته
لكن عفويته وتلقائيته تدفع السامعين
إلى ربط اشاراته المتناثرة فيبدئون فى تخمين معناه
ويعيدون ترتيب كلماتها لتناسب أفكارهم
والحق أن الغمزات واللمزات والإيماءات والإشارات التى تصاحب
حديثها

كفيلة بأن تجعل البعض يظنون أن فكرة ما
ليست واضحة ، ولكنها شديدة الأسى ، تلح عليها

من الأفضل أن تتحدثنى إليها وإلا فربما نثرت

تكهنات باللغة الخطورة فى النفوس التى تميل إلى سوء الظن .

[الفصل الرابع - المشهد الخامس - الأبيات ٤ - ١٥]

وتنصاع جرتروود لنصيحة هوراشيو ، ولا يلبث شكسبير أن يفتر لنا ما غمض علينا فى نصيحة هوراشيو إلى الملكة ، ويكشف لنا عن حقيقة الإشارات الغامضة التى تلقىها أوفيليا ، فندرك أنها تتعلق بموت الملك هاملت ، زوج الملكة السابق ، الذى تلوم أوفيليا الملكة على موته لوما خفيا فى ثنايا أغانيها . إن أول جملة تنطق بها أوفيليا بعد دخولها هى سؤال غامض قد يشير إلى جرتروود ، أو إلى ملك الدنمرك إذ يقول : « أين جلالة الدنمرك الرائعة » ؟ وترد الملكة قائلة : « كيف حالك الآن يا أوفيليا » فتجيبها أوفيليا بأغنية غامضة أيضا لكنها تحمل إشارة خفية إلى خيانة جرتروود وتقلبها فكللماتها الأولى تقول :

« كيف لى أن أعرف حبيبك الحقيقى

من بين الآخرين ؟ »

وحين تسألها جرتروود عن معنى أغنيتها تطلب منها أوفيليا أن تتبه

وتجيبها بأغنية أخرى دالة تقول :

لقد مات ورحل يا سيدتى

لقد مات ورحل »

[الفصل الرابع - المشهد الخامس - آيات ٢١ - ٢٤ ، ٢٧ - ٣٠]

وتحمل كلمات أوفيليا دلالة مزدوجة ، فالبرغم من أنها تشير إشارة مباشرة إلى أيها المقتول بولونياس إلا أنها أيضا - فى ضوء تحذير هوراشيو لجرترود وحيث أن أوفيليا توجهها إلى جرترود - تحمل إشارة خفية إلى الملك المقتول هاملت .

وتتجلى حكمة أوفيليا فى جنونها مرة أخرى فى نفس المشهد حين توزع زهورها على الحاضرين فتعطى الملك كلودياس زهورا تحمل دلالات النفاق والرياء [Fennel] وزهورا ترمز إلى معنى الخيانة [Columbines] بينما تهب الملكة نبات السذاب [Rue] الذى يرمز إلى الندم والحزن ، والذى كان يستخدم فى بعض الطقوس الدينية لتطهير الأثمين ، والذى يرتبط بيوم الأحد أى يوم العبادة . وبعد أن تعطى أوفيليا الملكة بعض هذا النبات تضيف أنها ستحتفظ ببعض أوراقه لنفسها ، ثم تنبه الملكة إلى تماثلهما فى حالة الأسى واختلافهما فى حالة الإثم حين تقول : « ستحمل كل منا هذا النبات لسبب مختلف » . إن أوفيليا تستخدم لغة الزهور استخداما رمزيا لتقول من خلالها الكثير ولهذا نجد لايرتيس يصيح بأنها « تتكلم الحكمة فى جنونها » .

[الفصل الرابع - المشهد الخامس - السطور ١٧٤ - ١٧٨]

وقبل أن ينتهى هذا الفصل من المسرحية ، وبعد أن اكتسبت أوفيليا الحكمة فى جنونها ، واكتشفت حقيقة واقعها بعد أن زالت عن عينيها وعقلها الغشاوة التى كان يمثلها بولونياس بمنطقة التجارى الفاسد - بعد أن تنفصل أوفيليا عن واقعها المختل (وما الجنون إلا انفصال عن الواقع وتمرد على منطقته) وترى الحقيقة حتى تموت .. فجأة .. ودون مقدمات . والحق أن موت أوفيليا المفاجيء هذا قد حيرنى كثيرا ، وظل السؤال يطارنى زمنا : لماذا ماتت أوفيليا ؟ وهل هناك تبرير منطقى لموتها الجسدى بعد جنونها من داخل النص بعيدا عن أهواء الكاتب وإرادته التعسفية ؟ وذات مساء لاحت الإجابة إذ وجدت جملة لكلودياس ترد إلى ذهنى وأنا أفكر فى أوفيليا ، وهى الجملة التى تقول بأن جنون أهل المكانة العالية لأمر خطير لا ينبغى إهماله أو السكوت عليه ، وهى الجملة التى نطق بها وهو يعلق على جنون هاملت وتبعها باتخاذ خطوات فعلية لتصفيته ، وفجأة وجدتني أتساءل : هل كان موت أوفيليا انتحارا أم حادثة أم جريمة قتل ؟ إن شكسبير يلح على موضوع موت أوفيليا إلحاحا واضحا فى المشهد الأول من الفصل الخامس ويبرز هالة الغموض التى تحيط بموتها . أو كان هذا الإلحاح مقصوداً لينبها إلى ضرورة تأمل موت أوفيليا التى صارت خطرا على النظام علنا نهتدى وحدنا إلى حقيقته دون حاجة إلى التصريح من جانبه ؟ إننى فى مجال التحليل النقدى لا أستطيع أن أذهب فى هذا الطريق أبعد من حدود التكهن والتخمين .

لكننى أعلم تماما أننى لو كنت بصدد إخراج هذه المسرحية لما ترددت لحظة واحدة فى تفسير موت أوفيليا تفسيراً واضحاً ، والقاء تبعته على أكتاف النظام الذى غدت خطراً عليه ، خاصة وأن الشاعرية المفرطة المبالغة التى تسم وصف الملكة جرتروود لموتها تثير الريبة الشديدة ، وتحمل رنة زيف واضحة ، إذ يتبدى الحادث على لسانها كصورة مسرحية مصنوعة أولوحة مرسومة ، تحمل مغالطات واضحة كما يبين (برنارد لوت) الذى ينكر إمكانية أن تحمل ثياب أوفيليا جسدها طافياً فوق سطح الماء فترة من الزمن ريثما تنتهى من أغنيتها الحزينة ، ثم يتساءل : « إذا كانت الملكة قد شاهدت كل هذا لماذا لم تفعل هى أو الآخرون الذين شاهدوه شيئاً لانقاذ هذه الفتاة التى توشك على الغرق ؟ » . ويدفعنا شكسبير دفعا إلى التشكك والتأمل فى موت أوفيليا مرة أخرى إذ يجعل القس المنوط بمراسم دفنها يعلن صراحة أن « موتها مشكوك فى أمره » .

[الفصل الخامس - المشهد الأول - البيت ٢٠٨]

وإذا كانت جرتروود وراء قتل أوفيليا - أو على الأقل شريكة بالمعرفة فيه - أو لا يجعلنا هذا نتساءل عما إذا كان هذا قتلا للنفس فى صورة الآخر . لقد وجدت أوفيليا نفسها مع جرتروود رمزيا من خلال نبات الحزن والأسى والندم ، فهل قتلت جرتروود نفسها الخاطئة فى أوفيليا ، ضميرها المتيقظ . لقد تنبه (نورمان هولاند) إلى حقيقة التشابه بين جرتروود وأوفيليا ، فهما المرأتان الوحيدتان فى المسرحية ، وهما تشتركان

رغم انتمائهما إلى جيلين مختلفين فى صفات واضحة ، فكلتاهما تحتاج رجلا تعتمد عليه وتركن إليه ، وكلاهما تمثل قوة من قوى الطبيعة الفطرية ، فبينما تتصل أوفيليا بعالم الأزهار والنبات تتصل جرتروود بعالم الغرائز والحيوان عن طريق الصور الشعرية ، بل إننا نكاد أن نرى فى أوفيليا صورة جرتروود فى شبابها ، ونرى فى جرتروود صورة لما كان يمكن أن تكون عليه أوفيليا لو أنها لم تجن وتمت . إن جرتروود هى إنعكاس جزئى لأوفيليا والعكس صحيح ، ولهذا يصح لنا أن نتساءل عما إذا كانت جرتروود قد قتلت براءتها بقتل أوفيليا ؟

لقد نزع هاملت عن جرتروود قشرة الوهم الواقعية بقسوة فى مواجهته لها ، فعرى جرمها بسلاح مرآة الفن كما فعل مع عمه كلودياس . . فوجدناه يواجهها برسمين أحدهما لأبيه والآخر لعمه فيكشف لها من خلال انعكاس كل صورة فى مرآة الأخرى عن حسنات الواحد وسوءات الآخر ، كما يكشف لها خيانتها . إن هاملت يجبر جرتروود على الجلوس حين تحاول الفرار قائلا : « هيا .. هيا .. اجلسى .. لن نتحركى من مكانك / حتى أمسك لك بمرآة / تكشف لك خبايا نفسك » ثم يعرض عليها صورة أبيه وصورة عمه اللتين تكونان معه مرآة الفن التى تكشف خبايا الواقع وتظهر حقيقة ، وبعد أن تفصح مرآة الفن - وهو فن الرسم فى هذه الحالة لا فن المسرح - بعد أن تفصح مرآة الفن خيانة جرتروود نجدها تصرخ ضارعة : « كفى يا هاملت .. أتوسل إليك / لقد

وجهت بصرى إلى أعماق نفسى فرأيت هناك بقعا سوداء لا يمكن أن
تنمحي / دون أن تترك أثرا .

إن جرترود تموت معنويا فى هذا المشهد فهى تقول : « إن هذه
الكلمات تخترق أذنى كالحناجر » ثم تعلن أن هاملت « شطر » قلبها
« شطرين » ، ويطلب منها هاملت أن تحتفظ بالجزء الخير منه وترمى الجزء
الفساد ، لكنها تؤكد أنها ماتت نفسيا إذ تقول قرب نهاية اللقاء :
« اطمئن . . إذا كانت الكلمات أنفاس ، وكانت الأنفاس تعنى الحياة ،
فلم يعد بى حياة لأن أتففس شيئا مما قلته لى » .

[الفصل الثالث - المشهد الرابع - الأبيات الواردة فى سياق لقاء
هاملت بأمة ١٩ - ٢١ ، ٥٥ ، ٨٩ - ٩٢ ، ١٥٧ ، ١٥٨ - ١٥٩ ،
١٩٨ - ٢٠٠]

إن انقسام جرترود المعنوى إلى قسمين - أو انشطار قلبها إلى
شطرين - هو تعبير مجازى عن صورتها المزدوجة التى تطرحها المسرحية
فى ثنائية جرترود / أوفيليا التى تمثل فيها أوفيليا عنصر الشباب والبراءة
والصدق . ولاشك أن انتحار أوفيليا أو قتلها يحاكى ويعكس انتحار
جرترود أو قتلها المعنوى فى لقاءها بابنها . لكن جرترود فى المسرحية لا
تتبع نصيحة أبنها بل تهرع إلى الملك بحثا عن الطمأنينة وتخبره بقتل
هاملت لوزيره بولونياس وجنونه الشديد . فرغم أن هاملت قد نصحها
بالأ تحاول إراحته ضميرها عن طريق الاعتقاد فى جنونه إلا أنها تفعل

ذلك تماما . . . وهى بعد ذلك تقاوم مقابلة أوفيليا وتعلن أن روحها «مريضة» . . . وحين يتم اللقاء نجده انعكاسا خافتا ماكرا لمواجهة هاملت لجرتروود ، يحمل رنة الاتهام نفسها ، وإن تخفت فى ثنايا الأغنيات والحديث الرمزي عن الورود . أو نستبعد إذن أن تقتل جرتروود نفسها مرة أخرى فى أوفيليا بعد أن قُتلت معنويا وروحياً فى لقاءها بهاملت - أن تقتل براءتها وشبابها وضميرها الحى الذى تمثله أوفيليا - أن تتحرر بقتل أوفيليا ؟

وينتظم مبدأ الانعكاس ، فى ثنائية متعارضة أخرى ، ثورة لايرتيس التى يؤمها «الرعا» كما يسميهم تابع الملك ، وثورة فورتنبراس التى قوامها « المغامرون » كما يسميهم هوراشيو ، وينتظم نفس المبدأ أيضا ثنائية الزواج الشرعى المزمع بين هاملت وأوفيليا والزواج المحرم بين جرتروود وكلودياس . . . ووفق نفس المبدأ يتكرر الحديث عن الموت والعفن والديدان فى مشهد حفارى القبور وحديث هاملت عن بولونياس بعد موته وعن الموت عموما .

[الفصل الرابع - المشهد الثالث - السطور ٢٠ - ٢١]

وكذلك تتكرر فكرة اللعبة القاتلة فى « المسرحية داخل المسرحية وفى لعبة المباراة الخادعة التى يدبرها الملك فى النهاية ، كما تتكرر فكرة الحزن انداخلى فى مقابل مظاهر الحزن الخارجى حين يعلن هاملت لأمه أن حزنه لا يكمن فى مظهره بل يرقد عميقا خلف السطح .

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ٧٦ - ٨٦]

كذلك يتجلى مبدأ الانعكاس فى ثنائيات :

- ١- الحارسين فى المشهد الأول من المسرحية ،
- ٢- الصديقين روزنكرانتس وجيلدنشترن ،
- ٣- حفارى القبور ،
- ٤- ظهور شبح الملك هاملت مرتين ، مرة فى البداية ومرة فى منتصف المسرحية .

مقولة الخل :

تنطلق هذه القراءة التفسيرية لبنية الدلالة فى مسرحية هاملت من الفرضيتين المنهجيتين التاليتين :

أولاً : أن كل مسرحية يمكن اختزالها إلى مقولة أو جملة محورية يعدُّ النص فى مجموعة تفصيلاً لها ، وتستند هذه الفرضية إلى فرضية مماثلة طرحها الناقد الفرنسى مايكل ريفاتير فى معرض الحديث عن الشعر حيث قال : « إن القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى اسهاب periphrase مطول معقد وغير حرفى » . وقد قام الباحث وليد منير باختبار فاعلية هذه الفرضية فى مجال تحليل النصوص الدرامية الشعرية للراحل صلاح عبد الصبور فى رسالته التى حصل بها على درجة الماجستير من المعهد العالى للنقد الفنى عام ١٩٨٨ وأثبت صلاحيتها .

ثانياً : أن بنية الدلالة فى النص الدرامى تتكون من عدد من الأنظمة المتشابكة التى ينبغى رصدها والتعرف عليها وعلى تداخلاتها وتقاطعاتها . ويمكن تعريف هذه الأنظمة بأنها مجموعات من الأحداث أو الأبنية (اللغوية والمادية) تحكم كلاً منها - أى من هذه المجموعات - آلية واحدة أو مبدأ نشاط واحد يضاف عليها طابعها المحدد واستقلالها الذاتى عن المتكلم أو الفاعل المباشر - أى عن الشخصيات الدرامية . إننا لن نستطيع أن نفهم « معنى » النص الدرامى إذا توقفنا عند مجرد رصد ما تأتبه الشخصيات من أفعال أو تحليل نتائجها ومعناها ودوافعها السيكولوجية الفردانية . إن علينا أن نسأل أنفسنا عن الأنظمة التى تتظم هذه الشخصيات ، وتحدد مسارات الدلالة فى العمل ، وتشكل المناخ اللامادى للأحداث ، وتبطن مواقف « القول » و « السلوك » .

وفى مسرحية هاملت نستطيع أن نرصد الأنظمة التالية - أى المجموعات التالية من الأحداث اللغوية والمادية التى يحكم كلاً منها مبدأ مهيمن واضح نجده يتكرر من نظام إلى آخر :

أولاً : النظام السياسى : وقد رصدنا فى معرض الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية هاملت بعض ملامحه التى نجملها فيما يلى :

١ - نظام ملكى مريض [فى الدنمرك والنرويج] يقوم على استيلاء « العم » فى كلتا الحالتين على العرش بدلا من « الإبن » والوريث الشرعى [هاملت فى الدنمرك وفورتنبراس فى النرويج] .

٢- حروب اقطاعية يمولها الشعب قسرا هدفها تدعيم نظام القيم الأخلاقية المرتبط بالاقطاع والذي يسمى بأخلاقيات الفروسية ، وتهدف أيضا إلى تحويل طموحات الأمراء والنبلاء وطاقاتهم خارج البلاد ضمانا للاستقرار الداخلى حتى لا يصبح العرش محور صراعات سلطوية .

ويعد فورتنبراس الحامل الرئيسى لهذا الملمح فنجدته فى البداية يعد العدة لغزو الدنمرك بدلا من أن يحاول استرداد عرش أبيه من عمه المريض الذى يلازم الفراش ولا يصلح للحكم ، فهو لا يدرى شيئا عما يدور فى مملكته ، ثم نجده يخضع للتحالف بين الدنمرك والنرويج ، ويوجه نشاطه إلى بولندا ، ثم يعود فى النهاية ليحتل عرش الدنمرك . وييلور شكسبير قيم الفروسية البراقة الزائفة على لسان هاملت الذى يصف حملة فورتنبراس العبثية على بولندا بأنها حملة شريفة نبيلة المقصد كما فصلنا آنفا .

٣- تحالف الأنظمة الملكية لضمان استمرارها متمثلا فى الرسائل المتبادلة بين كلودياس وملك النرويج [الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ٢٧ - ٣٨ ، والفصل الثانى - المشهد الثانى - أبيات ٥٩ - ٨٢] ، وفى التحية التى يرسلها فورتنبراس إلى كلودياس أثناء عبوره أرض الدنمرك [الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ١ - ٧] ، وفى الرسالة التى يبعث بها كلودياس إلى ملك انجلترا طالبا منه أن يخلصه من هاملت [الفصل الرابع - المشهد الثالث - أبيات ٥٧ - ٦٧] .

٤- أليات الدولة البوليسية التى ينشط فيها جهاز المخابرات القائم على الجاسوسية متمثلا فى بولونياس الذى يخدم منصب الملك بصرف النظر عن شرعيته أو عدم شرعيته ، ويوظف أى فرد كأداة فى عملية التجسس ، كما وظف بولونياس إبنه فى المشهد الأول من الفصل الثالث بينما اختفى هو وكلودياس وراء الستار ، بل إن بولونياس يرسل جاسوسا ليراقب ابنه لايرتيس خفية فى باريس فى المشهد الأول من الفصل الثانى ، وما أن يرحل هذا الجاسوس حتى يصل جاسوسان آخران فى بداية المشهد التالى ، وهما زميلا هاملت فى الدراسة روزنكرانتس وجيلدنشتيرن ، وينخرط هاملت نفسه فى نشاط الجاسوسية بما يشتمل عليه من تنكر وتلصص وتخفى وادعاء ، فما ادعاؤه للجنون سوى حيلة تسهل عليه التجسس وجمع المعلومات ، فالجنون يستطيع أن يقول أى شىء أو أن يوجد فى أى مكان دون أن يضطر إلى تقديم تبرير منطقى لسلوكه . وما مسرحيته «المصيصة» سوى حيلة تجسس فى أحد معانيها ، وحين يرحل هاملت إلى انجلترا مع زميله يفتح الخطاب الموجه إلى ملك انجلترا خفيه ويبدله بما يضمن قتل زميله . صحيح أنهما بدءا بالخيانة وأن حماية النفس تبرر سلوك هاملت هذا أخلاقيا إلا أنها لاتنفى عنه صفة الجاسوسية .

٥- استخدام جنود من قوميات أخرى لقهر الشعب ضمانا لعدم تعاطفهم معه وولائهم التام لسيدهم الذى أجرهم . ويأتى هذا الملمح فى

إشارة عابرة لكنها شديدة الأهمية بحكم موقعها البارز فى بداية هجوم الشعب على القصر . فحين يعلم الملك كلودياس بهذا الهجوم يصبح طالبا جنوده «السويسريين» [الفصل الرابع - المشهد الخامس - البيت ٩٣] . ويرتبط بهذا الملمح ملمح آخر أشرنا إليه آنفا وهو استغلال حاجة المعدمين وانتظامهم فى مشاريع عسكرية فردية مع « المغامرین الخارجين على القانون » مقابل الطعام والشراب فقط كما يفعل فورتنبراس [انظر حديث هوراشير عنه فى الفصل الأول - المشهد الأول - أبيات ٩٥ - ١٠٠] .

ثانياً : النظام الاقتصادى : وتتبلور ملامح هذا النظام فى

الجزئيات التالية من النص :

١- فرض الضرائب على الرعية لتمويل الحروب الاقطاعية كما يذكر الملك كلودياس صراحة فى [الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ٣١ - ٣٣] كما أشرنا آنفا .

٢- تمتع طبقة النبلاء بامتيازات مادية ودينية أيضاً كما يذكر حفار القبور الأول فى المشهد الأول من الفصل الخامس - سطور ٢٣ - ٢٥ .

٣- مقايضة الخدمات بالمناصب كما هو الحال فى علاقة الملك كلودياس بصديقى هاملت زورنكرانتس وجيلدنشترن . إن هاملت يواجه صديقه بهذه الحقيقة حين يشبههما بقطعة الأسفنج « التى تمتص عطايا

الملك وهباته ومناصبه» ، ثم يضيف : « لكن أفضل الخدمات التى يقدمها مثل هؤلاء الاتباع للملك هى الخدمة الأخيرة . فالملك يحتفظ بهم كما يحتفظ القرد بالمكسرات فى جانب فمه ويلوكها متلذذا أول أمر قبل أن يتلعتها . إن الملك حين يحتاج إلى ما حصدته من مناصب وعطايا فلن يكلفه الأمر إلا أن يعصر كما يعصر قطعة الاسفنج فتعودا جافين كما كنتما فى البداية » [الفصل الرابع - المشهد الثانى - سطور ١٤ - ١٩] .

٤- تطبيق نظام السخرة على الشعب كلما دعى الأمر كما يرد فى حديث برناردو إلى هوراشيو فى المشهد الأول من المسرحية .

ثالثاً : النظام الاجتماعى : وتشكل ملامحه من العناصر

الآتية :

١- فساد العلاقات الأسرية ، فالأخ يقتل أخاه ويستولى على ميراث ابنه وعلى زوجته ، والزوجة تتقل من أحضان زوج إلى آخر قبل أن يبلى الحذاء الذى سارت به وراء جثمان زوجها ، والأب بولونياس يستخدم ابنته أداة فى كشف سر هاملت ويحولها إلى جاسوسة ، وهو أيضا يتجسس على ابنه . وتتلخص العلاقات الأسرية فى المسرحية فى الغدر والزنا والجاسوسية .

٢- انتشار الظلم ، وفساد النظام القضائى الذى يؤجل العدل ، واستيلاء السفهاء على المناصب والامتيازات ، واقصاء أهل المعرفة والخبرة

عنها ، وتعرضهم للإهانة والإذلال كما يذكر هاملت فى مونولوجه [الفصل الثالث - المشهد الأول - آيات ٧١ - ٧٤] . أى تفشى الوساطة والمحسوية .

٣- التفرقة فى المعاملة الدينية بين من يملكون ومن لا يملكون والتي يبرزها شكسبير ساخرا على لسان حفار القبور كما ذكرنا آنفا .

٤- قهر المرأة وغياب فاعليتها وتلوئثها كما يتمثل فى الشخصيتين النسائيتين الوحيدتين فى المسرحية ، وهما جرتروود وأوفيليا - وهاتان الشخصيتان تمثلان وجهين لعملة واحدة وإن اختلف مصيرهما فى النهاية . فإذا كانت أوفيليا تمثل فى أحد جوانبها الوجه البريء الذى كانه جرتروود يوما ما قبل أن تدنسه لعبة الصراع السلطوى فى مجتمعها الأبوى ، فإنها فى جانبها الآخر تطرح فرضية الخروج والثورة على هذا النسق الاجتماعى القهرى من خلال الجنون . إن التفسير الذى يقول بأن أوفيليا قد جنت وماتت أو انتحرت حزنا على فقد حبیبها وأبیها يتجاهل الطبيعة الإيجابية لجنون أوفيليا التى تجعلها خطرا على النظام وقوة تهديد له . . فأوفيليا حين تجن تمزق الأعراف الاجتماعية الموروثة وتتفصل عنها فتصبح مصدر خطر . . فهى :

أ - تخلع ملابس البلاط - أى علامات موقعها الطبقي فى المؤسسة الاجتماعية وترتدى الأسمال البالية التى تقربها من أغلبية أفراد الشعب المقهورين .

ب- تخرج إلى الحقول والمراعى فتخرق حصار المكان الطبقي فيهدد هذيانها الملك والملكة لأنها الآن تختلط بالقوة الصامتة خلف جدران القصر .

ج- تلفظ تماما المنطق التجارى الذى يحكم علاقات الحب والزواج فى مجتمع الدنمرك الأرستقراطى ، ويتقنع بالعقل والحكمة والأصول ، وتعبر عن مشاعرها وغرائزها تعبيراً حراً واضحاً قد يعده هذا المجتمع إباحياً لأنه يمثل «خروجاً» على أعرافه ، ويحمل قيمة الإباحة التى ينكرها على المرأة ، فتبدو كفلاحة صريحة فى حديثها عن أشواقها الجنسية لا كسيدة أرستقراطية .

٤- تستخدم شفرة رمزية فى الكلام تخالف الشفرة السائدة ، وهى شفرة تستقيها من الأغاني أو البلادات أو المواويل الشعبية والريفية ومن لغة الزهور القديمة التى أبدعها الوجدان الشعبى .

إن أوفيليا تبدأ مسارها فى المسرحية تابعة خائفة مثل جرتروود ، تحتاج إلى ظل رجل ، وإلى القيادة وكأنها طفلة لا موقف لها ولا رأى ، ولا إرادة أو شخصية . وتتبلور هذه الصورة فى ثلاثة مشاهد دالة فى بداية المسرحية . . فى الفصل الأول نجدها فى المشهد الثالث تتلقى النصيح فى خنوع من شقيقها لايرتيس أولاً ثم من أبيها بولونياس ثانياً ،

وتتلخص النصيحة فى عدم إطاعة عواطفها وكتبها باسم العقل والتروى تارة ، وباسم الخوف على الشرف تارة ، وباسم المتاجرة بالجسد وبيعه بأعلى سعر تارة ثالثة . وتبدو لنا أوفيليا فى هذه المشاهد أشبه بالدمية الخشبية التى يمسك بخيوطها الذكر المتسلط أبا كان أم أخا . ويتأكد هذا الانطباع فى المشهد الأول من الفصل الثانى حين تدخل على أبيها فجأة لتخبره بزيارة هاملت إليها فى غرفتها ونعلم أنها قد انصاعت لنصيحة أبيها فكفت عن لقاء هاملت أو الحديث إليه [أبيات ٧٦ - ١١٩] . ويقفز ذهن بولونياس إلى تفسير لجنون هاملت يتفق ومطامعه فى السلطة وفى أن تصبح ابنته ملكة . . أو لم ينصحها فى المشهد الثالث من الفصل الأول أن تطلب ثمنا عاليا لمشاعرها ؟ [بيت ١٠٧ الذى يقول حرفيا «إعرضى نفسك بسعر أعلى »] . وفى المشهد الأول من الفصل الثالث يصل قهر أوفيليا إلى ذروته حين تساق إلى الإشتراك فى لعبة جاسوسية ضد حبيبها لا يلبث هاملت أن يكتشفها حين يسألها فجأة :

« أين أبوك ؟ »

فتجيبه كاذبة : « فى البيت يا سيدي » [الفصل الثالث - المشهد الأول - أبيات - ١٣٠ - ١٣١] بينما يعلم هاملت تماما أنه ينصت وراء الستار . وهكذا تسقط أوفيليا ويكشف هنا شكسبير عن فساد مبدأ طاعة الأنثى لأولى الأمر من الذكور - فهذه الطاعة قد تكلفها شرفها

الفعلى (لا الجنسى المادى) فتغدو متآمرة كاذبة باسم واجب طاعة الوالدين والذكور وأولى الأمر منهم .

و حين يموت بولونياس فى غياب لا يرتس تغيب الرؤوس المدبرة التى تحكم حياة وتفكير أوفيليا .. وتتحرر فيبدو تحررها انفصالا عن الواقع - أى ضربا من الجنون ...

إن جنون أوفيليا ليس انهيارا سلبيا كما يصوره النقد العربى . إنه تحرر يحول المرأة المقهورة إلى قوة حياة تنتمى إلى الطبيعة بكل جيشانها وصدقها فتتطق بالمحرمت وتخرق القوانين وتخلع الأحجة وتعزى الحقائق الخفية . ولهذا تصبح مصدر خطر وتهديد ، ولهذا نجد هوراشيو ينصح الملكة أن تراها وتحدثها عليها تكبح ثورة جنونها أو صدقها فتعيدها خانعة خاضعة للنظام . لكن أوفيليا ما تكاد تنطق حتى تموت . ويؤكد شكسبير المرة تلو الأخرى ويلح أن موتها « يثير الشكوك » ويكتنفه الغموض . أو غرقت أوفيليا حقا انتحارا أو بالصدفة فى جدول رقرق ؟ أم أن يدا خشيت ثورتها فدفعتها إلى أعماق يم النسيان ؟ أو كانت هذه اليد يد امرأة مثلها جبنيت عن المواجهة واستكانت فماتت قبل أن تموت - وكم من أجساد تعفنت فى الحياة قبل أن تصل إلى القبر كما يقول حفار القبور ؟ ! أم كانت يد الرجل الذى أعلن فى صرامة أن « الجنون » فى طبقة النبلاء أو ذوى الرفعة لهو أمر خطير لا ينبغى السكوت عليه « [الفصل الثالث - المشهد الأول- البيت الأخير] ؟ أو خاف كلودياس

حديث أوفيليا الرمزي عن الزهور في حضرة أخيها الذي بدأ يتتبعه إلى حكمته ودلالته الرمزية فقرر أن يتخلص منها حتى ينفرد بأخيها ويجعله سلاحه في القضاء على هاملت ؟ وإذا كانت هذه الفرضية خاطئة فلماذا إذن يلح شكسبير هذا الإلحاح الشديد على «الغموض» الذي يكتنف موتها ؟

إن شخصية أوفيليا - في يقيني - تمر بثلاث مراحل واضحة في تطورها الدرامي . فهي تبدأ كشخصية تم انتظامها تماما في هيكل الأيديولوجية المهيمنة فغدت أشبه بالدمية التي توظف دون إرادة منها ، ثم تتطور إلى الجنون بعد غياب رموز السلطة [الأب الذي يقتل والأخ المرتحل] - أي إلى الحرية أو الثورة والخروج على النظام - فما الجنون في أحد تعريفاته إلا خروج وثورة على المنطق السائد وانفصال عن الأطر الحاكمة لتعريف الواقع والطبيعي والمقبول . وحين تصل أوفيليا إلى مرحلة الثورة و«الخروج» أو «الجنون» تغدو خطراً داهماً ينبغي التخلص منه ولهذا «تموت» أوفيليا - وهذا هو التبرير الدرامي لموتها ، فهي لم تعد تصلح لهذا النظام . . وقد خرجت عن الدور المرسوم أيديولوجيا من قبل النظام المهمين في عالم المسرحية أو المبدأ الذي يحكم جميع الأنظمة التي تشكلها .

لكن بعد موتها تحدث المفارقة الساخرة إذ يتم انتظام أوفيليا مرة ثانية في طبقة النبلاء التي ثارت عليها حين تغنت بالبالادات الشعبية وكشفت

المستور - يتم انتظامها فى الموت بعد أن أصبحت جثة هامة لا إرادة لها من خلال إعطائها مراسم دفن تؤكد انتظامها مرة أخرى فى النظام الذى ثارت عليها . لقد نزعنا أوفيليا رموز طبقتها من ملابس وأسلوب حديث وسلوك وانطلقت لذلك وجب اسكاتها . . . وحين غدت جثة هامة - أو كما مادياً يباع ويشترى كما أرادها أبوها وهى حية - أصبح من السهل تزييفها وانتظامها مرة أخرى فى طبقتها كجزء من النظام . . . ولهذا أصر الملك والمملكة كما يصر أخوها على أن تدفن وفق المراسم والطقوس المسيحية التى أصبحت هى الأخرى من المزايا الطبقية كما يقول حفار القبور الأول .

إن جنون أوفيليا الحقيقى هو التجسيد المجازى لدلالة جنون هاملت المفتعل فى أقصى درجات الذروة الدلالية والتجسيد المسرحى ، ولهذا توصلت أوفيليا إلى الحقيقة - حقيقة معنى موت الملك هاملت قبل هاملت - ولهذا أيضاً ماتت أوفيليا قبله . لقد كان جنون هاملت خروجاً شكلياً على الأعراف لهدف محدد لا يتضمن هدم النظام ، فهو لم يدرك أبداً فساد الجذرى ولذلك وهب عرش الدنمرك لأمير مثله هو فورتنبراس . أما الجنون فى حالة أوفيليا فكان خروجاً تاماً ومطلقاً لا رجعة فيه . . . جنون من تحرر وأدرك فساد النظام وأنه لا حياة له فى ظل هذا النظام ، ولهذا ماتت .

رابعاً : النظام الأخلاقى : ويتشكل النظام الأخلاقى فى

المسرحية من الأنسقة القيمية التالية المترابطة المتناصرة :

١- الفروسية الموروثة من العصور الوسطى والمرتبطة بالنظام الإقطاعى والبطولة العسكرية .

٢- التجارية والتبعية التى تحكم نسق قيم العلاقات بين الرجل والمرأة والتى تتجلى فى أوضح صورها فى نصيحة بولونياس إلى ابنته أوفيليا فى المشهد الثالث من الفصل الأول حيث يستخدم استعارات القنص والصيد ليعبر عن شعور الرجل تجاه المرأة واستعارات البيع والشراء فى وصف أسلوب المرأة الحكيمة فى التعامل مع الرجل .

[آيات ١٠٥ - ١٠٩ ، ١١٥ - ١٢٣]

٣- الإدعاء والتنكر الذى يخفى الحقيقة ويسم العلاقات بين الأصدقاء بالزيف ، ويتحقق نسق هذه العلاقات فى علاقة هاملت بعمه وبروزنكرانتس وجيلدنشترن أساسا ، ثم فى علاقته مع بولونياس ولايرتيس . إن هاملت حين يقابل روزنكرانتس وجيلدنشترن لأول مرة فى المسرحية يسألهما صراحة إن كانا قد جاءا بدافع ذاتى أم إذا كان الملك قد استدعاهما .

ويكذب الصديقان فى أول الأمر لكنهما لا يلبثا أن يعترفا أن الملك قد استدعاهما ، وبعد فترة يتحكم القناع مرة أخرى ويحل محل الوجه الحقيقى فيتحول الصديقان إلى عدوين . ويرز شكسبير تيمة التنكر فى أول ظهور هاملت حين يتحدث إلى أمة عن الحزن الذى لا يعدو أن يكون قناعا مسرحيا والحزن الداخلى الحقيقى [الفصل الأول - المشهد

الثانى - أبيات ٧٦ - ٨٦] . أما علاقة التنكر بين هاملت وعمه فغنية عن التعريف ، ويفضحها هاملت فى أول جملة ينطق بها فى المسرحية تعليقا على إدعاء كلودياس لمشاعر الأبوة تجاهه [الفصل الأول - المشهد الثانى - البيت ٦٥] إذ يناديه كلودياس « بقريبى وابنى » فيرد هاملت قائلا لنفسه . « أجل .. أقرب من القريب إليك وأبعد ما أكون عن نوعك » . أما علاقة الإدعاء والخيانة والتقنع بين هاملت ولايرتيس فتتلخص فى لعبة المبارزة التى يصممها كلودياس وينفذها لايرتيس فيذهب ضحية لها .

خامساً : النظام الجسدى البيولوجى : وتحدد ملامحه فى النطاق التالية :

١- جيل قديم مريض يمارس جنسا دنسا معوجا عقيما يتمثل فى جرتروود وكلودياس الزانيين ، ويشبه هاملت الجنس بينهما باختلاط الحيوانات فى الزرائب [الفصل الثالث - المشهد الرابع - أبيات ٩٢ - ٩٥] ، وجيل جديد [هاملت وأوفيليا] يحرم من ممارسة غرائزة الطبيعة ويحكم عليه بالعقم .

٢- المرض الجسدى الواضح متمثلا فى ملك النرويج الذى يلزم فراشه كما يذكر كلودياس فى حديثه الذى أشرنا إليه آنفا .

٣- صور الأمراض الخبيثة التى تنفشى فى المسرحية كالخراج تحت الجلد أو كالحمى التى تسرى فى الدم كما أشرنا آنفا .

٤- المرض النفسى أو العقلى الذى يتمثل فى جنون هاملت التنكرى
وجنون أوفيليا الحقيقى .

سادساً : النظام اللغوى : إن شفرة التواصل اللغوى فى
مسرحية هاملت تحمل الملامح المميزة التالية :

١- الكثافة الاستعمارية والكنائية الشديدة ، وكثرة الأطناب واللعب
على الألفاظ الذى يحيل اللغة من وسيلة إيصال إلى وسيلة تمويه وإخفاء
وخداع ، وكأنها قد غدت ستارا كثيفا يغلف فعل القول فى ستائر عدة .
فاللغة فى هاملت تقترب فى نشاطها وتجلياتها من طبيعة القناع ، فيندر أن
تجد الشخصيات تصرح بخبايا نفسها فى بساطة ودقة واختصار . ويكفى
أن نشير هنا إلى استخدام أوفيليا للغة الزهور والأغاني الشعبية لتعبر عما
يجيش فى صدرها ، وإلى استخدام هاملت للغة التأملات الفلسفية ليخفى
عن صديقيه - جاسوسى الملك - حقيقة مايعتريه فى عقله من أفكار
[الفصل الثانى - المشهد الثانى - سطور ٢٨٧ - ٣٠١] . لقد انتقد
الشاعر والناقد ت . س . إليوت هاملت يوماً لأن الشاعر فيها - كما
قال - تفيض عن حاجة الأحداث وربما كان يقصد فى الواقع اللغة . .
فاللغة فعلا تفيض هنا عن حاجة الأحداث وتغدو كستار دخان يعمى
العيون عن الأحداث حتى غدت المسرحية من أطول مسرحيات شكسبير
.. بل أطولها جميعا . لكن الفائض اللغوى هنا ليس عيبا ينتقد ، بل
أداة لفضح خلل دفين يكتنف عالم المسرحية .

٢- يلحظ القارئ أيضا في مواقع من المسرحية - خاصة في لغة بولونياس - سياسة ملحة وهي فصل اللغة عن دلالاتها ، أو اغراق الدلالات في ركام من الألفاظ حتى ليضيع منه المقصد أحيانا في بحثه الدائب عن المحسنات البديعية من صور وتشبيهات لا تخدم الغرض بل تشوّهه ، فهذا هو ينصح أوفيليا ويقول :

اعتبرى نفسك طفلة رضية

لأنك قبلت عروضه هذه واعتبرتها أجرا ملموساً

لكنها ليست حقيقية . إعرضى نفسك بسعر أعلى

والا - آه لقد أوشكت هذه الاستعارة على أن تفقد

النفس من كثرة ما طاردتها - وإلا عرضتني لأن أبدو كالمغفل .

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ١٠٥ - ١٠٩]

وها هو يستفيض فى عبثه اللغوى المنمق حتى تصيح به الملكة

هات ما عندك وقلل من البلاغة والحيل اللغوية

[الفصل الثانى - المشهد الثانى - البيت ٩٥]

وها هو يرص الأنواع الأدبية رصاً ويخلطها فيحيلها إلى مجرد

أصوات عبثية لاتعنى شيئا وذلك حين يصف الممثلين لهاملت قائلاً :

«إنهم أفضل من يؤدي في العالم المسرحيات التراجيدية والكوميدية والتاريخية والرعوية والرعوية الكوميدية والتاريخية الرعوية والتراجيدية التاريخية والتراجيدية الكوميدية التاريخية الرعوية» .

[الفصل الثاني - المشهد الثاني - أسطر ٣٧٥ - ٣٧٨]

ولا عجب إذن أن يشبه هاملت «بالزنان» أو الدبور الزنان الذي يصر على أن يعيد على الأسماع ما يعرفه الحاضرون مسبقا [نفس الفصل والمشهد - سطر ٣٧٣] . وتمتد السخرية من تكلف اللغة وزيفها وعبثها إلى حديث [أوزريك] المنمق الذي يحاكيه هاملت محاكاة ساخرة مقلدا إياه في اختيار الكلمات الصعبة المهجورة اللاتينية الأصل والطويلة والجمل الملتوية التراكيب .

[انظر الفصل الخامس - المشهد الثاني - سطور ١٠٤ - ١١٧]

٣- وإلى جانب فصل الأصوات عن دلالاتها الواضحة ، وتعظيمها في ضباب التكلف والبلاغة المصطنعة ، يلحظ القارئ الخلط المتعمد لدلالات الألفاظ والمعاني . ولعل أوضح مثال على هذا الخلط المتعمد حديث كلودياس في المشهد الثاني من الفصل الأول إذ نجده يقول :

رغم أن رحيل أخينا العزيز هاملت

مازال حيا في الذاكرة ، وإن من واجبنا

أن تمتلى قلوبنا بالأسى وأن يتقلص جبين الأمة

كلها فى تعبير حزن عميق

إلا أن الحكمة والعقل قد قاومت هذه التزعة الطبيعية

فقررنا ألا نجعل الحزن ينسينا مصالحنا

واخترنا أن نذكره ونذكر أيضا أنفسنا

ولهذا ترون أننا قد اتخذنا من شقيقتنا فى الماضى ، وهى ملكتنا
الآن

والوريثة العظيمة لهذه الأمة الشجاعة ،

اتخذنا منها - بشعور يختلط فيه الفرح بالأسى

ونظرة الأمل ، بنظرة الانكسار .

وأصوات الفرح بأصوات الجنائز وأغنيات الزفاف بالمرثيات

فى ميزان يتساوى فيه والفرح والترح -

اتخذنا منها زوجة لنا

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ١ - ١٤]

ونلاحظ هنا أن كلودياس ينطلق من فكرة الميزان فى تشكيل خطبته

فتجده يستخدم سلسلة من الإستعارات ينظمها فى ثنائيات متوازية

ومتعارضة ، فكل فكرة تنتظمها استعارة توازيها فكرة مناقضة فى الاستعارة

المقابلة بحيث تختلط المعانى وتموع .

٤- والملح الأخير الذى يسم النظام اللغوى فى هذه المسرحية هو
توظيف لغة المجاز أحيانا فى إفساد وتشويه طبائع الأشياء ، ويتجلى هذا
الملح فى تشبيه بولونياىس للحب بشراك الصيد أو فخاخ الصياد .
[الفصل الأول - المشهد الثالث - البيت ١١٥] أو الحديث عنه بلغة
البيع والشراء والصفقات التجارية [نفس الفصل والمشهد السابق - أبيات
١٠٦ - ١٠٧] أو تشبيه وعود وموائيق هاملت لأوفيليا « بالقوادين »
الذين يتنكرون فى ملابس ليست ملابسهم ليحققوا أهدافهم الدنيئة [نفس
الفصل والمشهد - أبيات ١٢٦ - ١٢٩] .

ونلاحظ أن المبدأ الأساسى الذى يحكم كل نظام أو بنية من الأبنية
السابقة كما رصدناها يحمل دلالة الخلل التى تتكرر من نظام إلى آخر ،
ويجسد شكسبير هذه المقولة المحورية فى نصه فى استعارة مسرحية محورية
هى الجنون . فالخلل يدفع هاملت إلى إدعاء الجنون كما يدفع أوفيليا إلى
الجنون - أى الانفصال عن الواقع والخروج عليه والتحرر منه نهائيا .
لكن الجنون هنا يتبدى فى شكل المقارقة .. ففى عالم المسرحية المختل
على كل المستويات يصبح الخلل العقلى - أو الجنون - صحة عقلية
وسلاحاً ضد الجنون . وفى بداية المسرحية يعبر شكسبير عن فكرة خلل
العالم هذه وجنونة وتفككه على لسان هاملت إذ يصبح - فى صرخة تعد
« الجملة الحرفية الصغرى » التى تولد المسرحية - وفقاً لمقولة ريفاتير :

لقد أصاب العالم الخلل وأصابتنى اللعنة !

ليتنى لم أولد حتى لا أتحمل عبء اصلاحه . .

إطلالة على الحياة .. أم مشهد من القبر(*)

تولد معانى النصوص عامة ، والنصوص الدرامية خاصة ، فى لحظة تماسها مع القارئ حين تتفص الكلمات المطبوعة الحاملة من سكونها وتثب إلى معترك المعانى الحية (المتحولة دوما والنسبية أبداً) فى ساحات التجربة المعاشة . فى هذه اللحظة تنشط مستوياتها وتراكماتها الدلالية التى تنتمى إلى سياقات تاريخية وأطر مرجعية متعددة لتشتبك بسياق حاضِر القارئ فى كافة جوانبه وأنساقته المعرفية .

وفى كل عرض مسرحى يطرح المخرج نفسه كقارئ ومفسر للنص ، ويظل تفسيره واحداً من تفسيرات عديدة ممكنة - كلها جزئية نسبياً ، ومرحلية بدرجات متفاوتة ، وتجريبية فى البداية والنهاية . فلا يوجد مخرج مسرحى عاقل يمكنه ادعاء أن تفسيره لنص ما هو التفسير النهائى الجامع المانع .

(*) عرض : شباك أوفيليا تأليف وإخراج وتصميم : جواد الأسدى ، إنتاج مركز الهناجر ، قدم فى مسرح الهناجر عام ١٩٩٤ .

ولقد حظيت مسرحيات وليام شكسبير فى القرن العشرين ، وخاصة منذ الستينات ، بقسط وافر من محاولات التفسير والتأويل فى مجالى النقد والعروض المسرحية ، بل وألهمت عدداً من الأعمال الإبداعية نذكر منها ليسر والبحر لإدوارد بوند (وقد استلهم فيهم مسرحيتى الملك لير والعاصفة على التوالى وقد نضيف إليها مسرحيته بنجوا أو ألعاب المقامرة التى جعل موضوعها شكسبير نفسه) ، ومنها لقد مات روزنكرانتس وجيلدنشتيرن وهاملت للسيد دوج وماكبث للسيد كاهوت لتوم ستوبارد وآلة هاملت للكاتب الألمانى هاينر مولر وهاملت يستيقظ متأخراً للسورى ممدوح عدوان ورقصة العقارب (عن هاملت) للكاتب المصرى محمود أبو دومة والجنزرة ماكبث للمخرج والمؤلف العراقى جواد الأسدى ، وأخيراً لنفس المبدع شباك أوفيليا (عن هاملت) التى قدمها على مسرح مركز الهناجر فى الفترة من ١٥ إلى ٢١ فبراير عام ١٩٩٤ .

ويستطيع القارئ أن يرجع إلى سجل وقائع جلسات المؤتمر الذى عقده الفرع البريطانى من الهيئة العالمية لنقاد المسرح (التابعة لليونسكو) فى منتصف الثمانينات فى لندن تحت عنوان هل ما زال شكسبير معاصرنا ؟ وكان أحد أهدافه الرئيسية الاحتفال بمرور ربع قرن على نشر كتاب شكسبير معاصرنا للناقد البولندى يان كوت ، وهو الكتاب الذى أحدث حين نشر عام ١٩٦١ ما يشبه الثورة فى مجال التناول النقدى والإخراجى لأعمال شكسبير . فإذا رجع القارئ إلى ندوات هذا المؤتمر

التي سجلها الناقد البريطاني جون إلجوم ونشرها في كتاب يحمل عنوان المؤتمر لأدرك على الفور أن نقاد المسرح والمشتغلين بفنونه لم يستنفدوا بعد كل طاقاتهم في تفسير وتأويل أعمال شكسبير ، وأن مسرحياته لا زالت تمثل لدى الكثيرين مرايا كاشفة تعرى خبايا الحاضر رغم القرون التي انقضت منذ كتابتها .

وتعد مسرحية هاملت واحدة من أكثر الأعمال الدرامية كثافة وإغناءً ومراوغة ، وذلك على كثرة ما تعرضت له من محاولات التفسير واكتناه المعنى سواء في مجال النقد أو العروض المسرحية . إنها أشبه ما تكون بقارة مجهولة يلجها الرحالة والمستكشفون جيلاً بعد جيل ويعودون إلينا بحصاد ترحالهم فنكتشف أن كلا منهم قد ارتاد جانبا منها فقط ولم يبصر سوى ملمحاً واحداً من ملامحها العديدة المتباينة ، أو كأنها بقعة الحبر الشهيرة المشوشة التي يرى فيها كل منا شيئاً مختلفاً ، أو تلك السحابة الهلامية التي أشار إليها هاملت في حديثه الساخر إلى بولونياس فكانت تشبه الجمل أولاً ثم ابن عرس بعد ذلك ثم الحوت أخيراً (الفصل الثالث - المشهد الثاني - أبيات ٣٥٠ - ٣٥٥) .

ولقد حيرتني هذه المسرحية طويلاً على كثرة ما قرأت من تفسيرات نقدية لها وما رأيت من عروضها . لذا فقد ألقيت بنفسي داخل متاهاتها الدلالية - كما فعل الكثيرون من قبلي - وسجلت رحلتى في الفصل المعنون « هاملت والخلل وجنون العالم » في هذا الكتاب . ورغم ذلك لا

أظن أننى قد أيقنت واسترحت ، فما زلت ألس فى هاملت طاقة رهيبة على الاشتباك مع واقع اللحظة الراهنة وإنارة أحد جوانبها مما يجعلها تبدو لى كتيار الكهرباء الذى يضىء العالم من حولنا دون أن نراه .

ألهذا السبب وصفها ت.س. اليوت فى مقالته عنها بأنها مسرحية « عنيدة ، صعبة المراس » ؟ ربما . وقد كان محققا فى وصفه هذا . لكن الصواب جانبه فى ظنى حين ضاق ذرعاً بتشعب دروبها الدلالية فوصمها « بالفشل الفنى » لما بها من مشاهد وأفكار وصور ومشاعر تفيض عن حاجة الحكمة ودوافع الشخصيات .

ولقد جادلت حكمه هذا فى تحليلى لبنية المسرحية فى الفصل المشار إليه آنفا ، ويكفى فى سياقنا الحالى - وهو تحليل تجربة جواد الأسدى فى شباك أوفيليا - أن نشير إلى أن « الفائض » الذى انتقده اليوت هو فائض لغوى بالدرجة الأولى ، لكن هذا الفائض اللغوى هنا ليس عيبا يُتقد بل أداة لفضح خلل دفين يكتنف عالم المسرحية ، فاللغة فى هاملت تقترب فى نشاطها وتجلياتها من طبيعة القناع ، فهى تتميز بالكشافة الاستعارية والكنائية الشديدة ، وكثرة الإطناب واللعب على الألفاظ وخلط الدلالات ، وتوظيف المجاز فى إفساد أو تشوبه طبائع الأشياء ، كما تتميز بفصل الكلمات عن دلالاتها أو إغراق الدلالات فى ركام من الألفاظ حتى ليضيع المقصد أحيانا ، وهكذا تتحول اللغة من وسيلة تعبير واتصال إلى

وسيلة تمويه وإخفاء وخداع وكأنها قد غدت أستاراً كثيفة تغلف أفعال القول .

ومن المفيد فى سياقنا هذا أن نشير أيضاً إلى فكرة « المرأة العاكسة » التى تمثل حجر الزاوية فى بناء النص الشكسبيرى ومبدأه التشكيلى الحاكم . فملامح الشخصيات فى هاملت ودلالاتها لا تتضح إلا من خلال انعكاسها فى مرايا شخصيات أخرى من داخل المسرحية أو يستدعيها المؤلف من خارجها وي طرحها صراحة بالاسم أو تضمينا بالإشارة . أضف إلى ذلك أن تشبيه الفن المسرحى بالمرأة التى تكشف للطبيعة حقيقتها وخباياها يرد على لسان هاملت فى حديثه إلى الممثلين ، كذلك تعكس مسرحية « مصيدة الفأر » التى يلعبها الممثلون داخل المسرحية حقيقة ما حدث ، كما تعكس مسرحية هاملت برمتها صورة العالم وكأنها مجموعة من المرايا يكشف كل منها جانباً من التجربة الإنسانية . فالمسرحية تكاد أن تحدثنا عن كل شئ - عن الحياة والموت ، عن الحب والجنس والدنس والخيانة ، وعن القبور والديدان والانتحار والأشباح ، عن الدين والسياسة ، عن أنظمة الحكم والبطولة العسكرية والحروب الاستعمارية والشرور الاجتماعية ، وعن الثالوث المقدس وآدم وقايل وهابيل ، وعن التسامح والانتقام ، وعن العلاقات الأسرية وصراع الأجيال والمجتمع الاقطاعى الأبوى وقهر المرأة ، وعن العقل والجنون والحكمة ووظيفة اللغة والفن والمسرح ، وعن المظهر والمخبر ووضع

الإنسان على سلم الكائنات ، وعن الذنب والندم والألم واحتقار النفس والتردد واليأس - وتطول القائمة فهي تكاد أن تحوى كل ما فى السماء والأرض من أشياء لا يحلم بها العلم الذى يدرسه هوراشيو (فى كلمات هاملت فى الفصل الأول - المشهد الخامس - أبيات ١٦٦ - ١٦٧) .

لا عجب إذن أن أصبحت هاملت تمثل تحديا لا يقاوم لإبداع المخرجين والممثلين ومصدر إلهام للعديد من المؤلفين وحاملاً لرؤاهم . وإلى هذه الزمرة انضم جواد الأسدى حديثاً فجاء إلى مصر حاملاً معه شباك أوفيليا وهو النص الذى قدمه لنا فجاء على مسرح الهناجر من خلال مجموعة متوهجة من الممثلين الهواة فى معظمهم .

* * *

وتجربة كهذه لابد حتما وأن تثير عدداً من الأسئلة المبدئية خاصة وأن صاحبها مخرج وكاتب وليس كاتباً فقط :

لماذا لم يقدم لنا جواد الأسدى هاملت شكسبير ؟ ما الذى دعاه إلى إعادة كتابتها فحذف وأضاف وقدم وأخر ؟ ولماذا استدعى داخل نصه المعدل لهاملت مسرحية ماكبث ومسرحية أجاممنون إلى جانب ملامح من مسرحيته السابقتين الجنزرة ماكبث وتقاسيم على العنبر ؟ ما هى الرؤية التى كان يسعى إلى تجسيدها من خلال هذا « التلاعب » النصى ؟ وهل اختلفت عن رؤية النص الشكسبيرى ؟ هل عارضتها أو حورتها أو أضافت إليها ؟

وقبل أن أحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال تحليل التجربة التى شاهدها مرات عديدة أود أن يتذكر القارئ حقيقة هامة وهى أننا حين نتعرض لإبداعات جواد الأسدى لا ينبغي ، بل ولا نستطيع أن نتحدث عن النص فى معزل عن العرض ذلك أن تجاربه تخاطبنا دائماً بلغات عدة ليست الكلمات المنطوقة سوى إحداها . فالموسيقى التى يختارها ، والإيقاع السمعى والتشكيل البصرى ، وكذلك أنسقة الحركة تشكل كلها عناصر بنائية فى العرض لا تكتمل الدلالة دونها . كذلك أود أن أنبه القارئ إلى أننى حين أتحدث عن « رؤية » النص الشكسىبرى أو « الرؤية » التى يطرحها عرض جواد الأسدى فأنا لا أقصد رسالة فكرية واضحة محددة يثها النص أو العرض ، أو مجموعة من الآراء التى تنتظمها أيديولوجيا معينة على مستوى الوعى ويجسدها العرض فى عناصره وتكوينه (ذلك أننى لا أومن أن أى عمل فنى يمكن اختزاله إلى رسالة أو منظومة عقائدية) بل أقصد المنظور أو الموقف الوجودى من العالم الذى يطرحه العمل (ربما دون وعى من الكاتب) ، والذى يتشكل من اختيار العناصر ونسق تشكيلها ، والجو النفسى العام الذى تنفسه ، والنسيج الشعورى الذى تطرحه ، ونوعية الأسئلة التى يثيرها العمل - لا نوعية الأجوبة التى يقدمها .

* * *

• يواجه المخرج الذى يتصدى لمسرحية هاملت فى البداية عادة مشكلة مساحتها الزمنية التى تربو على الأربع ساعات والنصف إذا قدمت كاملة . فإذا قرر وفقا للاتجاه السائد الآن فى تقديم الشكسيريات أن يقدمها كاملة دون حذف واجهته مشكلة تعدد المنظور فى النص واحتمالات التفسير ، وهى مشكلة لا تبرز عند القراءة ، فالقارئ يمكنه أن يقرأ هاملت كل يوم أو شهر أو عام من منظور مختلف ، ومن وجهة نظر مغايرة أو معارضة ، فيكون النص فى النهاية حصاد قراءاته كلها جميعا ، وتوفر له تلك القراءات المتعددة متعة لا توصف . لكن المخرج لا يملك هذه الرفاهية : فالممثل لابد وأن يلتزم بمفهوم واضح للشخصية التى سيؤديها يتسق مع التفسير العام للمسرحية الذى يتبناه العرض حتى لا يفسد أداء الآخرين أو تلقى المشاهدين . وينطبق هذا على الممثل الذى يؤدي دور البطولة كما ينطبق على الممثل الذى يؤدي أكثر الأدوار هامشية . ولنضرب مثالا بالجندى - أو « الكابتن » - الذى يلتقى به هاملت فى أحد سهول الدنمرك وهو يوشك على الرحيل إلى إنجلترا . ماذا يحدث فى هذا المشهد (المشهد الرابع من الفصل الرابع) ؟ يدخل فورتنبراس على رأس جيشه ويكلف الكابتن بالذهاب لتحية ملك الدنمرك كلودياس واستئذانه فى عبور مملكته إلى بولندا ثم يخرج . بعد ذلك يستفسر هاملت من الكابتن عن أمر هذا الجيش ووجهته فيجيب الكابتن أن القوات لملك النرويج وأن وجهتهم « مكان » فى بولندا « وإن قائدهم فورتنبراس « ابن أخ ملك النرويج » ثم يضيف :

إذا أردت الصديق يا سيدى دون زيادة فاعلم

أننا سنحارب لنكسب قطعة أرض صغيرة

لا نفع فيها إلا بالاسم

والله لو عرضوا على أن أستأجرها للزراعة لقاء خمس دوقيات . . .

خمس دوقيات فقط لما قبلت . . .

ولن يجنى منها ملك بولندا أو النرويج

أكثر من هذا لو عرضها للبيع . [أبيات ١٧ - ٢٢] .

إن دور الكابتن هنا قد يبدو صغيراً تافهاً وهامشياً لكنه فى الحقيقة
خطير أشد الخطورة ، ويتطلب عناية ودقة فى اختيار طريقة الأداء ونوعية
التأثير المطلوب ، فهو دور يستطيع أن يقلب منظور العرض الذى يتبنى
وجهة نظر هاملت رأساً على عقب . فإذا تعاطف المتلقى مع وجهة نظر
الكابتن فى حروب النبلاء الذى يدفع ثمنها البسطاء كيف إذن يتعاطف مع
مناجاة هاملت لنفسه بعد خروج الكابتن ؟ أليس من المحتمل أن يجد فى
إعجاب هاملت بمثيله فورتنبراس ضرباً من الغفلة على أقل تقدير ؟ وكيف
يؤمن أن يتبوأ العرش بعد موته فى النهاية مغامر وصفه هو نفسه بأنه يدفع
« بعشرين ألف رجل . . . إلى قبورهم . . . سعياً وراء وهم المجد
والشهرة » ؟

ويحضرني في هذا الصدد مثال آخر ذكره المخرج البريطاني مايكل بوجدانوف حين قال أن جملة واحدة تافهة استوقفته طويلا عند إخراجه لمسرحية روميو وجولييت . ففي مشهد الحفل التنكري في منزل كابيوليت يسأل روميو أحد خدم المنزل وهو يشير إلى جولييت : « من هذه الفتاة هناك » فيجيب الخادم : « لا أعرف يا سيدى » . سأل بوجدانوف نفسه : كيف لا يعرف الخادم ابنة صاحب المنزل ؟ وكان عليه أن يجيب على هذا السؤال على تفاهته الظاهرة ، فعلى الإجابة يتوقف أداء الممثل ورداؤه وكذلك طريقة تنكر جولييت . هل الخادم أحمق ؟ قصير النظر ؟ هل استؤجر من الخارج خصيصاً للحفلة ؟ من أين ؟ وهل كان هذا متاحاً في زمن المسرحية ؟ هل كان تنكر جولييت من البراعة بحيث لم يعرفها الخادم ؟ إذن كيف بهر روميو جمالها ؟ كيف يقول عنها أن وجهها يفوق في نوره نور المشاعل ؟

إن القارئ يستطيع أن يعبر هذه المشكلات ، أن يتجاهلها أو أن يتوقف طويلا ليتأملها ويعيد في ضوءها نظرتة إلى النص وفهمه له . لكن المخرج عليه أن يحسمها في إنشائه للعرض . فالعرض المسرحي هو قراءة المخرج لنص ما في لحظة تاريخية ما ، وهي قراءة قد تتغير في لحظة تالية وعرض تال . ولا يستطيع المخرج أن يجمع كل قراءاته لأي نص في عرض واحد كما لا يستطيع أن يجمع فيه حصاد كل قراءات الآخرين ، بل عليه أن يختار مهما كان الاختيار قاسيا وصعبا .

ولقد واجه جواد الأسدى هذا الاختيار الصعب عند تناوله لمسرحية هاملت ، فعرض شباك أوفيليا لا يقدم لنا مسرحية جديدة مغايرة لهاملت ومستقلة عنها - وإن استخدمت مبدأ التناص (أى الإحالة إلى نص آخر عن طريق الإشارة إليه أو تضمين أجزاء منه) - بل يقدم لنا قراءة تفسيرية عميقة ، ذكية ولماحة لنص هاملت ترجمها إلى تشكيل سمعى بصرى بليغ أنار جوانب عديدة من النص وأبرزها - وإن جاء هذا على حساب جوانب أخرى أغفلها - كما أجاب على بعض أسئلته المعلقة وأنطق بعضا من مساحاته الصامتة . وربما فسر لنا هذا اقتراب العرض الشديد من روح هاملت الشكسبيرية رغم اختلافاته العديدة الظاهرة عنها .

لقد غير جواد الأسدى الكثير بدءاً بعنوان المسرحية ، ومروراً بحذف العديد من الشخصيات ، وتغيير ملامح الأخرى وسلوكها ، واستدعاء شخصيات من مسرحيات أخرى ، وتغيير تسلسل الأحداث ، وانتهاءً بتغيير النهاية . ورغم ذلك فقد جاء العرض أكثر أمانة فى تناوله لشكسبير من عروض التزمت بكلمات نصوصه حرفياً - مثل عرض ماكبث الذى شاهدناه على خشبة القومى عام ١٩٩٠ .

والسؤال الآن هو : كيف تمكن جواد الأسدى إذن من تحقيق هذا ؟ وتكمن الإجابة فى سياسة الإعداد التى انتهجها والتى يمكننا تلخيصها من واقع العرض على النحو التالى :

* عدم التضحية بدلالات الأحداث والشخصيات المحذوفة إلا فى أضيق الحدود مع محاولة ترحيلها إلى شخصيات أخرى ، أو ترجمتها إلى تشكيل بصرى أو سمعى ، أو تكثيفها فى كلمات أو صور أو عبارات قصيرة . فالحذف هنا يعد ضرباً من الاختزال .

* الاحتفاظ بالتييمات المحورية التى تعد ركائز النص الأصيلى .

* أن تكون الإضافات والتغييرات فى حدود ما يوحى به النص الأصيلى ويشير إليه ضمناً أو صراحة بحيث تغدو بمثابة إبراز وتطوير للمعانى المكمورة ، أو إنطاقاً لمناطق الصمت فى النص ، أو طرحاً لنفس الدلالة وإن جاء فى صورة أخرى .

* * *

ولنتنظر الآن إلى العرض لنرى كيف تحققت سياسة الإعداد هذه .

ولنبداً بالعنوان شباك أوفيليا فالعنوان - كما يصفه رولان بارت عن حق - هو المفتاح الأول لأى نص سواء كان مطبوعاً أو مسموعاً مرثياً .

لقد أثار العنوان بداية تساؤل البعض : لماذا شباك أوفيليا وليس نافذة أوفيليا ؟ الآن شباك توحى بالشباك التى تقع فيها أوفيليا فى النهاية وتصطادها مع كل من هوراشيو وهاملت ؟ الآن الإيحاء بصورة شباك الصياد فى العنوان تمهد لجملة هوراشيو فيما بعد التى تقول : « دارت بنا الدوائر وأصبحنا سجناء كلودياس » ولحواره المقتضب مع هاملت قبلها

حين يقول هاملت : « مصيدة » فيجيبه هوراشيو : « لقد اصطادنا ؟ » أو هل تجنب جواد الأسدى كلمة « نافذة » لأن أحداً لا ينفذ فى عرضه من سجن الدنمرك ، كما لا يصور المنظر المسرحى أى نوافذ تقود خارجه ؟ إن المنظر المسرحى فى العرض لا يطرح أى نوافذ للخروج من قلعة إلسنور إلا منفذاً واحداً فى مقدمة خشبة المسرح يقود إلى القبر أسفلها . فالباب الجرار فى عمق خشبة المسرح يقود إلى عمر طويل ينتهى بآبواب أخرى تفضى كلها إلى غرف وردحات مظلمة ودهاليز وأقبية داخل أسوار القلعة . وعبر هذا الممر الطويل لا يأتينا سوى الرعب - جنازة الملك ، أوفيليا راكضة فى فزع رهيب بعد أن شاهدت الجريمة ، وقع أقدام كلودياس وجرتروود التى تتهدد الجميع ، شبح الملك المقتول ، وأخيراً جثة هوراشيو مصلوبة فى آخر الممر . أما خشبة المسرح فيحدها من اليمين (من وجهة نظر المتفرج) جدار مسرح الهناجر الصلد العارى ، وعلى اليسار مرآتان وبابان يفضيان أيضاً إلى داخل القلعة - إلى الممرات الموحشة التى تختبئ فى ظلالها أوفيليا - كما تقول فى خطابها إلى أخيها لايرتيس ، أو إلى الغرفة التى يشير إليها كلودياس فى حركة واضحة حين يقول لهوراشيو : « لقد أفردت لكم هذه الغرفة التى لا تفضى إلى شئ لتفعلوا فيها ما تشاؤون » .

لقد كثف المنظر المسرحى هنا فى تكوينه التشكيلى استعارة سجن الحياة التى تمتد على طول النص الشكسىرى وما يصحبها من رغبة فى

الخلاص تتمثل فى الموت . فإذا كان المكان فى مسرحية شكسبير يشتمل على ويتنبرج - مدينة العلم والنور والبراءة - وعلى البحر وعلى السهل الذى يعبره جيش فورتنبراس إلى جانب الترويج وانجلترا - وإن كانت سجوننا من نوع آخر - كما يقول هاملت ، فإن المكان فى عرض شباك أوفيليا لا يشتمل إلا على القلعة .. أما خارجها فلا شىء سوى « مصحة » يدفن فيها الأحياء ، والقبر الذى يدفن فيه الموتى . إن حذف كل مشاهد إرتحالات هاملت من العرض - ومعها روزنكرانتس وجيلدنشترن له ما يبرره ، فهى إرتحالات وهمية من سجن إلى آخر ولا تفضى إلى خلاص . والرحلة الوحيدة الممكنة وفق منطق المكان فى العرض تقود من سجن القلعة إلى وليمة الديدان - إما فى المصحة حيث يتحول البشر إلى « نفايات ذات عيون مفتوحة » - كما يجئ على لسان لايرتيس فى خطابه إلى أوفيليا ، أو فى القبر حيث يتحولون إلى جماجم عارية .

لقد النقط جواد الأسدى صورة الدودة والديدان من النص الشكسبيرى ووظفها فى عرضه - كما فعل شكسبير - للربط بين البعدين السياسى والفلسفى ، ويتضح هذا الربط عند شكسبير فى حديث هاملت إلى عمه عن « ديدان السياسة » الذين اجتمعوا على جثة بولونياس لالتهامها - « فحين يتعلق الأمر بالطعام » كما يقول « تجد أن الدودة هى الامبراطور الوحيد » . أما فى عرض جواد فيرد هذا الربط

على لسان إحدى حفارتى القبور حين تقول : « الوحيد الذى يشبع فى بلدنا هو الدود » ، وذلك لكثرة من يُقتلون من المعارضين لنظام كلودياس .

ويمضى جواد فى تأكيد الرابطة بين البعدين الفلسفى والسياسى من خلال الحركة وتنظيم تتابع المشاهد . فحين تدخل جرتروود لتعلن لأوفيليا قرار إرسالها إلى « مصح ... مصح آخر غير الذى ذهب إليه لايرتيس » فانتهى به الحال إلى القبر ، تنهض أوفيليا من مقعدها الهزاز - أو أرجوحة الحياة (وهذا هو مغزى المقاعد الهزازة المنتشرة على خشبة المسرح فى تصويرى) وتخطو بضعة خطوات تقودها إلى حافة خشبة المسرح وإلى حافة القبر الراقد أسفلها أيضاً . ومن توحد هذين المكانين - المصح أو المعتقل السياسى والقبر - تبرز المفارقة الشكسبيرية التى تنبث فى ثنايا هاملت وفحواها أن البحث عن المعنى واليقين والحقيقة ينتهى دوماً إلى الحقيقة اليقينية الوحيدة وهى الموت . فحين تنزع كل الأقنعة لا نجد سوى الجمجمة وبعدها الهواء وحفنة من تراب . إن « الكرة المشوشة » التى يذكرها هاملت فى النص الأصيل وعرض جواد تخلو من التشويش فى النهاية - وماذا بعد ؟ فراغ هائل ! كذلك فالصادقون فى شباك أوفيليا تهددهم المصحة وحين يصلون إليها يسقط قناعها الزائف لتكشف حقيقتها كقبر . فالقبر فى العرض يمثل منطقة الصدق الوحيدة التى يواجه فيها كلودياس حقيقته للمرة الأولى والأخيرة ، وهى المنطقة التى يبصر فيها

هاملت شبح أبيه لأول مرة ومعه هوراشيو والحفارتين ، وهى المنطقة التى تطرح منها الحفارتان منظور البشر العاديين - المنظور التحتى الذى يعرى حقائق اللعبة السياسية الدائرة على مسرح التاريخ فوق خشبة المسرح ولا ينخدعون بأقنعتها البراقة . لذا جعل جواد الحفارتين تتحدثان بالعامية المصرية التى تزينها الحكم والأمثال الشعبية ، ووضعهما فى أقرب مكان إلى المشاهد وعلى نفس مستواه . لقد كتب جواد مشاهد الحفارتين بالفصحى ثم عهد بهما إلى حنان يوسف وسلوى محمد على ومساعد طارق سعيد وشاركتهم عفت يحيى فترة فحولوها إلى العامية المصرية واجتهدوا فى إضافة الأمثلة . وأظن أن نفس الشيء سيحدث لو قدم العرض فى بلد عربى آخر ، فسوف تقدم هذه المشاهد باللغة الدارجة لأهل هذا البلد .

ولقد جاء هذا المزج بين الفصحى والعامية صادقا تماما مع النص الأصيل الذى يتحدث فيه حفارا القبور إلى بعضهما البعض وإلى هاملت وهوراشيو بالإنجليزية الدارجة التى كان الأميون يتحدثون بها فى عصر شكسبير . كذلك تميزت لغتهما بالصراحة والخشونة والصدق وروح المرح والسخرية ، وقد احتفظ العرض بكل هذه الملامح وأضاف إليها ملمحاً جديداً هو تحويلهما إلى امرأتين إتساقاً مع تبنى العرض للمنظور الأنثوى الذى تمثله أوفيليا ، والذى يعارض منظور المجتمع الأبوى الذى يعزز أنظمة القهر التى يدينها نص شكسبير ضمنا وعرض جواد صراحة ، واتساقاً أيضاً مع سياسة العرض فى تفسير هاملت فى ضوء ماكبث .

ويقودنا الحديث عن المنظور الأنثوى أو النسوى عودةً إلى عنوان العرض وإلى أوفيليا وشبّاكها . قلت في البداية أن اختيار كلمة « شبّاك » تثير تساؤلاً وشرحت هذا . لكن ثمة سؤال آخر يطرحه العنوان خاصة بعد مشاهدة العرض حين يتضح لنا أن الشباك الوحيد الذى يشير إليه ليس فى حجرة أوفيليا بل فى حجرة جرتروود ومليكهيا ، وأن أوفيليا لم تكن تطل من داخله إلى العالم خارجه ، بل كانت تطل من خارجه إلى داخل حجرة النوم الملكية فرأت ما رأت . أين إذن يوجد شبّاك أوفيليا المشار إليه ؟

أهو نفس الشباك الذى توظفه جرتروود فى قصتها الكاذبة المختلقة عن موت الملك كستار لحجب الحقيقة بينما يتحول فى قصة أوفيليا التى تحكيها لهاملت وهوراشيو إلى النافذة الوحيدة المطلة على الحقيقة ؟ أجل . إنه نفس الشباك ، والاختلاف الوحيد هو فى موقع الناظر عبرة : فحين تقف أوفيليا خارجه وتنظر عبرة إلى داخل القلعة / السجن / الحياة تتكشف أمامها حقيقة الخطيئة والدماء والدنس التى وصمت تاريخ البشرية فى البدء ، فكانها حين شاهدت كلودياس يقتل أخاه قد شاهدت قابيل يقتل أخاه هابيل ، ولا عجب أن تشعر بعد « المعرفة » وكأنها قد أصبحت « خطيئة » عليها أن تختفى عن العيون - كما تقول فى خطابها إلى أخيها فى العرض ، فالإطالة على حقيقة الوجود البشرى والتاريخ الإنسانى كما يصورها شكسبير فى نصه وجواد فى عرضه تنقلها من مرحلة البراءة إلى

مرحلة التجربة ، وتهوى بها من « أرجوحة السماء » التى تذكرها فى أول ظهور لها على المسرح إلى الأرجوحة الأرضية التى ترمز إليها المقاعد الهزازة ، وتعرضها لصدمة تجربة الاغتصاب الجنسى ، وتحطم كل أوهامها فتعلن فى خطابها لأخيها « أن كل شئ يتكسر » ، ثم ، تفضى بها أخيراً إلى أحضان القبر وحفارتى القبور .

ولما كانت جرتروود تقف على الجانب الآخر من الشباك ، داخل سجن العالم ، منغمسة فى صنع دراما الحياة الدموية ، وتكرار الجريمة التى بدأتها ، فالشباك لا يمثل لها فى البداية سوى ستار لحجب الحقيقة ، مثل الستائر الأخرى التى تختفى وراءها لتحث الأخ على قتل أخيه أو التى ذهبت وراءها - كما تدعى لابنها - للصلاة ! إنه فى حالة جرتروود فى أول الأمر شبك زائف لا يطل على الحقيقة بل على أوهام مضللة وصور زائفة . لكن الحال يتغير بعد صدام جرتروود مع ابنها هاملت - كما يطرحه العرض - إذ تبصر صورتها فى مرآة عينية وتجد أن صورة الأم قد انمحت وحلت مكانها صورة الأنثى المستباحة الساقطة التى يشتهيها وليدها . وحين تتعري حقيقة جرتروود أمام عينيها تتكسر كل المرايا الزائفة وتنحسر ستائر الوهم فتضيق بسجن القلعة / الحياة . وحين نراها فى المشهد التالى (بعد دخول الشبح وخروجه الذى يكمل المواجهة) نجدها تتخبط فى الظلام ، وتحملق فى المرايا بعين جديدة ذاهلة ، وتشعر بضيق فى صدورهما ، ورغبة فى تمزيق ملابسها ، وترفض الخروج إلى

الحديقة (فقد أدركت أن الحديقة ليست سوى امتداداً لسجن القلعة)
وتنشد الوحدة والراحة والرحيل - أى الموت ، فالمكان الوحيد الذى يمكن
للإنسان أن يرحل إليه فى العالم الذى يصوره العرض هو القبر .
ويذكرنا نشدان جرتروود الرحيل فى هذا المشهد برغبتها فى الرحيل التى
تعبر عنها فى بداية العرض ويشكل تعليقا ساخرًا عليها . ويدفعنا
هذا إلى التساؤل : أكانت جرتروود صادقة فى البداية حين عبرت عن
ضيقها بالحياة ورغبتها فى الرحيل أم كانت كلماتها ستارًا زائفا يخفى
وراءه مشاعر أخرى ، وحجة تعلل بها برودها تجاه زوجها ؟ وإجابة هذا
السؤال تتوقف على أداء الممثلة فى مشهد البداية الذى يترك لها
مساحة للاجتهاد فى التفسير . ولكن أيا كان التفسير الذى تختاره الممثلة
فلن يغير هذا من حقيقة رغبة جرتروود فى أن ترحل فى النهاية . لقد بات
من المستحيل عليها أن تحيا « مخفية » كما تقول أو « متخفية » كما
يصفها هاملت - أى مخبأة من الحقيقة ومخفية لحقيقتها ، فمواجهة
هاملت لها بصورتها تمزق كل الأستار ، وتحيل شبّاكها إلى نافذة حقيقية
تطل منها على حقيقة العدم . فإذا كان الشباك قد كشف لأوفيليا حقيقة
القلعة / السجن / الحياة حين أطلت عبرة من الخارج إلى الداخل ،
فإنه يكشف أيضًا لجرتروود حقيقة الموت حين تطل عبرة من الداخل إلى
الخارج .

ويؤكد المخرج هذا المعنى من خلال الحركة والكلمات حين يجعل جرترود فى نهاية المشهد الذى يلى صدامها مع هاملت تخطو إلى حافة مقدمة المسرح ، التى تطل على منطقة حفارات القبور أسفلها ، ثم تدقق النظر فى الظلام أمامها ، وكأنها تطل فعلا من نافذة ، ثم تقول فى صوت وجل مرتعب وكأنها قد أبصرت شيئا مخيفا : « مريب هذا الشيء الذى يريد اصطيدى . لقد دفناه فى عمق المرايا (أى تحت ركام من الصور الزائفة) . من الذى هشم المرايا ؟ » ثم تنسحب إلى الخلف وتضرب بقبضيتها المرأة الكبيرة التى تقبع طوال العرض على يسار خشبة المسرح بجوار باب الخروج الذى تغطيه الستائر وهى تكرر فيما يشبه اللوثة « من الذى هشم المرايا ؟ » .

إن حركة جرترود هنا تحول فتحة البروسينيوم كلها إلى شباك كبير يطل مباشرة على القبر أسفلها كما يطل علينا نحن أيضاً القابعين فى ظلام صالة العرض . وهذا الشباك الكبير هو شباك جرترود وشباك أوفيليا وشباك حفارات القبور وشباكنا نحن أيضاً . إنه النافذة التى نطل من خارجها على الأحداث الدائرة على خشبة المسرح ، كما أطلت أوفيليا وكما تطل حفارات القبور بين الفينة والفينة ، فنرى حقيقة مسرحية هاملت باعتبارها استعارة مركزة لسجن الحياة ، لكنه أيضاً النافذة التى تطل منها جرترود علينا من داخل الدراما الدائرة على خشبة المسرح فتبصر فينا خلف مظهرنا الحى الجميل حقيقة الموت والعدم فينا - أو ما أسماه

هاملت شكسبير بجوهرنا الترايبى . ويؤكد المخرج مراراً هذه الدلالة المزدوجة لفتحة البروسينيوم كنافذة تطل على مسرحية الحياة العابرة من ناحية (فى اتساق مع الصورة المتكررة فى أعمال شكسبير والتي تشبه الإنسان بالمثل والحياة بالمرح) بينما تطل من ناحية أخرى على الفناء .
ففى بداية العرض يضع المخرج على حافة خشبة المسرح - التى هى أيضاً حافة القبر - جمجمة تواجهنا بابتسامتها المربعة فكأننا نرى على خشبة المسرح صورتنا الحقيقية منعكسة فى مرآة الفن الكاشفة (وهكذا يختزل فى صورة واحدة الكثير من تأملات هاملت حول الحياة والموت وحقيقة الإنسان ووظيفة الفن والمسرح) . وفى أول مشهد لحفارتى القبور تلتقط إحداهما الجمجمة وتسال صاحبتها : « شايقة الجمجمة دى ؟ » فتجيبها وهى تحملق فينا بنظرة فاحصة : « أى جمجمة فيهم ؟ الجماجم كثيرة قدامى » . ثم يأتى مشهد جرترود الذى تبصر فيه حقيقة الفناء التى حاولت أن تدفنها فى « عمق المرايا » وهى تحملق فينا ، وبعد ذلك مشهد موت أوفيليا الذى تتقدم فيه إلى حافة خشبة المسرح / حافة القبر ثم تنهار جالسة وقد شخصت بعيونها إلينا .

لقد ضمن جواد الأسدى عرضه (سواء على مستوى التشكيل البصرى أو اللغة) معظم الركائز التيمية التى تنهض عليها رؤية النص الشكسبيرى ، والتى تتشكل فى ثنائيات متعارضة فاحتفظ بثنائية الموت / الحياة ، وثنائية العقل / الجنون والصحة / المرض (الذى جعل لايرتيس حاملها الأساسى) وثنائية الفن / الواقع ، والوهم / الحقيقة . كذلك

احتفظ العرض من النص الأصلي بموتيفات الستائر والمرايا والسجون
والبديدان والجماجم ووظفها فى تشكيل رؤية العرض التى جاءت وثيقة
الصلة برؤية شكسبير فى هاملت .

وقد يبدو للبعض أن شخصية جرتروود التى بلورها العرض مستوحيا
مسرحية ماكبث إضافة جديدة تمامًا لا أصل لها فى مسرحية هاملت .
كذلك قد تبدو شخصية أوفيليا أيضًا مخالفة للأصل . لكننا إذا عدنا إلى
هاملت شكسبير فسوف نكتشف أن هذه الإضافات لم تأت من فراغ وأن
لها ما يبررها بل ويلمح بها فى النص الشكسبيرى .

أما استدعاء مسرحية ماكبث داخل العرض فتبرره مناجاة كلودياس
لنفسه فى المشهد الثالث من الفصل الثالث فى هاملت شكسبير (وهى
المناجاة التى تعد مشروعًا مبدئيًا لمسرحية ماكبث التى تلت هاملت) ففى
هذه المناجاة يقول كلودياس :

وماذا لو كانت هذه اليد الملعونة

قد أثقلتها دماء الأخ المسفوكة ؟

أليس فى السماوات الرحيمة أمطار تكفى

لأن تغسلها وتعيدها بيضاء فى نقاء الثلج ؟ [أبيات ٤٣ - ٤٦]

ألم يجعل شكسبير ماكبث يرد على كلودياس فى مسرحية ماكبث
قائلًا :

« كل بحار العالم لا يمكنها أن تغسل هذه اليد وتعيدها نظيفة » ؟

إن الصلة بين كلودياس وماكبث واضحة فى هاملت وقد أبرزها جواد الأسدى ووظفها فى بلورة شخصية كلودياس وشخصية جرتروود خاصة وأن شخصية جرتروود فى نص شكسبير يلفها الغموض وتتعلق فوقها علامات استفهام عديدة تدفعنا إلى محاولة تفسيرها .

وربما كانت علامات الاستفهام هذه هى التى دفعت شكسبير إلى العودة إليها وتناولها بصورة أوضح فى مسرحية ماكبث . كذلك استلهم جواد من ماكبث صورته عن حفارى القبور ، كما استلهمها فى إضفاء جو الحكم الشمولى العسكرى والدولة البوليسية والفساد السياسى على العالم الذى يصوره عرضه ، فحفلى العرض بأصداء منها على مستوى اللغة - خاصة فى مناجاة كلودياس لنفسه وسط القبور ، وحديثه عن غابة الشوك التى ضل فيها ، وفى حديث حفارتى القبور عن الفساد الذى لم تشهد الدغرك مثله من قبل ، أو عن « سجن القلعة اللى اتملى بالأضيئش المرحوم » - أى الملك السابق .

وإذا كان تفسير المخرج لشخصية جرتروود وشخصية كلودياس فى ضوء مسرحية ماكبث يستند إلى مبرر قوى من داخل مسرحية هاملت فإن نفس القول ينطبق على تفسيره لشخصية أوفيليا . فأوفيليا قد تبدو فى النصف الأول من مسرحية هاملت شخصية باهتة ، صامتة ، ضعيفة ، لكنها تتحول بعد تحررها من سيطرة أبيها بموته إلى شخصية تنطق بالحكمة فى جنونها وتذكر جيداً - كما يخبرنا هوراشيو - « أن العالم

يمتلىء بالحيل والألاعيب ، وتمتلك القدرة على إثارة « تكهنات بالغة الخطورة » (انظر الفصل الرابع - المشهد الخامس - آيات ٤ - ١٥) أى إثارة الشكوك حول الملك الجديد ، وبهذا تصبح خطراً على النظام . لا عجب إذن أن تساورنا الشكوك حول موتها غرقاً بطريق الصدفة خاصة حين تصفه لنا جرتروود فى لغة مصطنعة منمقة وصفا يصعب تصديقه ، وجين نتذكر أن أوفيليا حين تغادر المسرح فى المشهد الخامس من الفصل الرابع (وهو المشهد الذى يشى فيه هذيانها بشكوكها فى الملكة) يرسل كلودياس حارساً وراءها آمراً إياه ألا يدعها تغيب عن بصره وأن يراقبها جيداً . أين كان هذا الحارس حين غرقت أوفيليا ؟ أليس من المحتمل أن يكون هو الذى دفعها لتسقط فى النهر بأمر من الملك ؟ ويستطيع القارئ أن يرجع إلى تحليلى لموت أوفيليا قتلاً فى فصل « هاملت والخلل وجنون العالم » .

لقد أثر جواد الأسدى أن يحسم الشكوك حول موت أوفيليا فجعلها تُقتل بيد النظام لأن رؤيتها للحقيقة قد جعلتها خطراً عليه ، وأثر أن يغفل مظاهر جنونها ، لأن مخبره عقل وحكمة وإدراك للحقائق . وهكذا جاءت أوفيليا جواد الأسدى أعقل شخصيات المسرحية - لا يوازئها عقلاً وإدراكاً سوى حفارتى القبور اللتين تشتركان معها فى منظور رؤيتها المزدوج الذى يمكنها من رؤية حقيقة الحياة وحقيقة الموت فى آن واحد .

وماذا عن شخصية هاملت ؟ وأمام هذا السؤال لا نملك إلا أن نتذكر أن المخرج كان ينوى فى البداية أن يسمى عرضه إنسوا هاملت وربما كان

يقصد أن ننسى نص شكسبير ونحن نشاهد عرضه ، لكنه يبدو أنه هو نفسه قد نسى شخصية هاملت فى غمار إنشغاله بأوفيليا ، ولولا أحمد مختار وأداءه وحضوره القوى المؤثر ، ولولا قوة المشاهد والمقاطع الشكسبيرية التى احتفظ له بها المخرج من النص الأصلى (رغم افتقادها فى الجزء الأول من العرض منطق التتابع الدرامى واتسامها بالنقلات المفاجئة) ، لنسيناها نحن أيضاً أو لضقنا بتشوشها .

وربما كان المخرج يقصد أن يطرح الشخصية على هذه الصورة المشوشة ليبين لنا كيف تراها أوفيليا ، فقد فعل توم ستوبارد شيئاً مماثلاً حين قدم لنا النص من وجهة نظر شخصيتين هامشتين هما روزنكرانتس وجيلدنشترن . لكن إذا كان هذا قصد المخرج ، فلماذا جعلها تلح علينا فى المشهد تلو الآخر حتى كادت أن تستحوذ على المسرحية بأكملها ، وأهم من ذلك لماذا جعلها تقف وحيدة فى الظلال فى نهاية الحفل فى المشهد الأول مما أوحى بأننا سوى نرى الأحداث من وجهة نظرها ؟ ألم يكن من الأفضل والأكثر اتساقاً مع التفسير والمنظور الذى يقدمه العرض أن تحمل أوفيليا مكان هاملت فى نهاية هذا المشهد ؟ ألم يكن هذا ليتسق مع قول أوفيليا فيما بعد بأنها كانت تشعر بالريبة تجاه كلودياس وجرتود وتتوجس شراً فلم تذهب إلى غرفتها مباشرة بل اختبأت فى أحد الممرات المظلمة ؟

ربما لم يستطع المخرج أن يقاوم سحر أمير الدنمرك ولم يتحمل اقضاءه طويلاً عن خشبة المسرح رغم اختزاله لدوره وأبعاده . وربما كان له

عذره فى هذا فشخصية هاملت ساحرة حقا . لكن حب المخرج للأمير
أضر بالعرض وجعله يبدو أحيانا منقسما على نفسه ومتوزعا بين منظور
أوفيليا الذى يتبناه علانية ومنظور هاملت الذى يشده أحيانا .

فهاملت هو أول من يتحدث فى العرض وترسم كلماته حلما ورديا
بالحب والانطلاق والحرية عبر صور الفراشات والموجات وشاطئ البحر .
وهو أيضا آخر من يتحدث فى العرض مختتما إياه بآخر كلمات الأمير فى
النص الأصيل وهى : « ما سيبقى هو الصمت » . ويؤكد لنا المنظر
المسرحى صدق كلماته ، فقد تحولت خشبة المسرح فجأة إلى مقبرة حين
أغلق هاملت البابين على اليسار بالمرايا - بعد أن أدار ظهرها للأسود
المنطفئ إلينا - وحين تبدى هوراشيو مصلوبا فى العمق . لكن الصمت
هنا ليس فقط صمت الموت والمقابر ، بل صمت الشعوب أيضا تحت
وطأة قهر طغاة التاريخ . فبعد أن تستحيل خشبة المسرح إلى مقبرة فوق
سطح القبر الذى يحدها من الأمام ، والذى يهوى إليه هاملت ، يخطو
كلودياس إلى خشبة المسرح الخالية ويقف ساكنا فى بقعة من الضوء وفوقه
الثريا التى تتدلى من أعلى على شكل التاج .

ثم يسود الظلام بعد أن ساد الصمت . وهكذا تكون آخر لقطة فى
المسرحية هى صورة الطاغية التى يقف متغطرسا فوق المقبرة التى دفن فيها
شعبه وقد تحول العالم كله من حوله إلى مقبرة .

وقد يرى البعض فى هذه النهاية سلبية قانطة ، ويرى فيها آخرون
مواجهة صادقة بالحقيقة تتحداهم بعنف إلى الرفض والثورة ، لكن أحداً
لا يستطيع إنكار بلاغتها المسرحية العميقة وأثرها القوى على المتفرج ،
فهى بحق دليل ساطع على قدرة جواد الأسدى المذهلة فى الحديث إلينا
بلغة المسرح الخالصة .

ورغم اختلاف نهاية العرض ظاهرياً عن نهاية هاملت شكسبير التى
تنتهى بموت الجميع عدا هوراشيو ووصول فورتنبراس فى صورة المخلص ،
إلا أنها فى حقيقتها تتسق مع روح التشكك التى يخطط بها شكسبير
شخصية فورتنبراس وتجعلنا نتساءل معه فى النهاية أهذا القائد العسكرى
هو المخلص حقاً ؟ أليس فى الواقع استمراراً لنفس نظام الحكم الذى حول
الدنمرك إلى سجن ومقبرة ؟ ألم نشاهده يقود عشرين ألف رجل إلى
حتفهم من أجل أوهام المجد والعظمة ؟ ألم يتصالح مع كلودياس وأرسل
إليه تحياته ومودته مع الكابتن واستأذنه ليعبر مملكته فى طريقة إلى بولندا ؟
وإذا كان فورتنبراس امتداداً لكلودياس واستمراراً لنظامه لماذا لا
يستغنى المخرج عنه ويبقى على كلودياس ؟ كلاهما مغامر وطاغ ولا فرق
بينهما .

* * *

لقد بدأت حديثى عن عرض شباك أوفيليا بتأكيد التزامه رؤية وروحاً بالنص الشكسبيرى رغم اختلافه الظاهرى عنه ، وبأنه لهذا يمثل قراءة تفسيرية فى هاملت لا نصاً مسرحياً مستقلاً أخرجهُ مؤلفه . لكن هذا لا يقلل من حجم الإبداع فى العمل ، فعرض شباك أوفيليا يتنمى من حيث التكوين والتشكيل والأداء إلى أرفع درجات الإبداع المسرحى الحقيقى ، وهى الدرجة التى نطلق عليها عادة وصف « شعر المسرح » . فالمنظر المسرحى الذى صممه أشرف نعيم اهتماماً بتصوير المخرج جاء جميلاً ، بسيطاً ومركباً فى آن ، وموحياً ودالاً ، يقتصر فى ألوانه على الرمادى والبنى الداكن ولمسة من الأبيض ، ويقتصر فى أثائه أو مهماته المسرحية على نجفة على شكل تاج ، وبيانو ، ومنضدة طويلة ، وبعض المقاعد الهزازة . وكانت الملابس المسرحية متسقة مع ألوان المنظر المسرحى ، وفى نفس بساطته وفعاليته الدلالية ، فارتدى الجميع معاطف سوداء طويلة باستثناء هاملت التى ارتدى فوق سرواله الأسود سترة معاصرة تجمع بين اللونين الأبيض والبنى ، وأوفيليا التى ارتدت ملابس تشى بالحدائث لكنها تحمل أيضاً مسحة من زمن قديم لا محدد ، وتجمع اللونين الأبيض والأسود حيناً وتقتصر على الأبيض وحده أو الأسود وحده فى أحيان أخرى ، وباستثناء الملوك (جرتروود وهاملت الأب وكلودياس) فقد ارتدى هؤلاء عباءات سوداء طويلة يزينها اللون الأحمر فى حالة الملكين واللون الأزرق فى حالة الملكة . وقد نجحت الملابس مع الديكور فى توحيد

زمن المسرحية وتعميمه فكان أحداثها قد حدثت فى الماضى ولما تزال تتكرر حتى حاضر يومنا هذا .

أما فريق التمثيل وكله من الهواه باستثناء الحفارتين - حنان يوسف وسلوى محمد على - فقد اجتهد كل أفرادهم فى تقديم أفضل ما لديهم فتحقق العرض من خلالهم فى أفضل صورة .

تبدت موهبة أحمد مختار فى حجمها الحقيقى بعد أن شاهدنا لمحات منها فى عروض سابقة . لكنها تجلت هنا فكشفت جمال صوته ، وقدرته على الانتقال السريع من حالة نفسية إلى أخرى ، وحساسيته لإيقاعات الفصحى ، وقدرته على تطويعها للأداء المرهف العميق ، كما كشفت لياقته المسرحية الكبيرة وحضوره الواثق الجذاب .

وكانت معتزة عبد الصبور مفاجأة رائعة واكتشافا فنيا خطيرا فهي ممثلة تعبر بكل عضلة فى جسدها ووجهها ، فتكاد تتخيل وأنت تشاهدها أنها قد ذابت تماما فى الشعور الذى تجسده ، كما أنها تمتلك صوتا دافئا جميلا ينفذ إلى القلب على الفور وملامح قوية ذات مسحة ملائكية ، وعينين فذتين فى قدرتهما على التعبير وكأنهما حقا لا مجازا نافذتان تطلان على الروح .

وكونت حنان يوسف مع سلوى محمد على فى دوريهما كحفارتى القبور ثنائيا رائعا جمع ملامح من ساحرات ماكبث ومن حفارى القبور فى

هاملت والعجائز فى الريف المصرى والطبقات الشعبية ومن الثنائيات الكوميديّة فى السينما الصامتة ومن ثنائى فلاديمير واستراجون فى مسرحية بيكيت فى انتظار جودو ، ولونا أداءهما فمزجتا الرقة بالخشونة ، والسوقية برهافة الإحساس ، والفكاهة الغليظة بالحكمة ، والسخرية بالمشاعر المأساوية . لقد نجحت هاتان الممثلتان القديرتان فى تحويل مشاهدهما القصيرة المتفرقة إلى مناطق ينتظرها المتفرج بلهفة وشوق ، بل لقد كاد هذا الثنائى فى بعض العروض أن يسرق الكاميرا تماماً ، ولولا انضباط حنان وسلوى واحترامهما للتشكيل الكلى للعرض لاستطاعتا أن تفعلّا ذلك ببساطة . ولقد وقع على هاتين الممثلتين - كما ذكرت من قبل - عبء تحويل المشاهد التى كتبها جواد الأسدى بالفصحى إلى العامية المصرية . لكنهما لم تكتفيا بذلك ، بل استخلصتا المعانى التى وضعها جواد فى المشاهد ثم أعادتا صياغتها فى لغة شعبية أصيلة تنبض كلماتها القليلة بحكمة الأجداد وتصلك مغموسة بتراب الأرض . كذلك نجحت حنان وسلوى فى تحديد ملامح خاصة لكل من الحفارتين فجاءت كل منهما متفردة عن الأخرى ، فكانت حفارة سلوى عجوزاً حكيمة تميل إلى الصمت والتأمل ، تحملق بعينيها وكأنها تخترق حجب الغيب وتنفذ إلى ما وراء مشاهد الحياة العابرة ، وتمتلك رغم صرامتها وجهامتها مشاعر دافئة تكتمها دائماً لكنها تفيض أحياناً ، رغماً عنها (كما يحدث بعد

موت أوفيليا) وتنفجر عنيفة كالبركان ، كما تمتلك أيضاً روح الفكاهة والسخرية لكنها حين تظهر تأتي مغلفة بالسواد . أما حفارة حنان فكانت أصغر سناً ، تتميز بالفضول وحب الثروة ، وبها شيء من المكر ، لكنها طيبة عموماً وتميل إلى المرح والفكاهة . وهكذا تحددت العلاقة منطقياً بين الشخصيتين في إطار « الرئيسة ومساعدتها » أو « المعلمة وصبيتها » .

ونجحت منحة البطرأوى ، في أول تجربة لها على خشبة المسرح ، في إبراز جوانب شخصية جرتروود المركبة التي تجمع بين القسوة والدهاء ، والقوة والشهوانية في البداية ، ثم تنتقل إلى اليأس والخوف والضعف والندم ونشidan الرحيل أو الموت . وقد ساعد في نجاح منحة صوتها الدافئ الذي يتميز ببيحة محبة ، وقامتها الطويلة الشامخة في كبرياء ، وعيناها الواسعتان المعبرتان ، ومسحة خفيفة من أسى غامض يلون دائماً نظرتها .

وقد أدى دور كلودياس خالد الصاوى أولاً فجعله صورة نموذجية للحاكم العسكرى الفاشى الداهية دون أن يفقده بعده الماكبثى ، وبعد سفره اضطلع بالدور ممثل آخر فسلك طريقاً آخر متمثلاً شخصية الطاغية المجنون كما نجدها في نيرون أو كاليجولا .

وأدى محمد رستم هوراشيو بحسبسية وقوة إقناع ، وساعده في ذلك وجهه المعبر ، كما وفق يوسف إسماعيل في دور هاملب الأب ، وناصر

عبد المنعم فى دور لايرتيس القعيد ، وخالـد أحمد فى دور بولونياس ،
وبرزت موهبة أسامة من خلال أدوار الحارس / الخادم / الممثل التى أداها
وهى موهبة تعد بالكثير ، كما وفقت حنان فى دورها الصغير كممثلة فى
الفرقة المسرحية .

وأخيراً لابد وأن نتذكر أنه لولا الهناجر لما أتاحت لنا الفرصة
للاستمتاع بهذا العرض المسرحى الحقيقى الجميل ، فشكراً للهناجر
ومديرته وروحه المحركة الدكتورـة هدى وصفى ، وأرجو من وزارة الثقافة
أن تضاعف من اهتمامهما بهذا المركز الثقافى الحيوى وأن توفر له من
الموارد المالية والتسهيلات الإدارية والمساندة المعنوية ما يمكنه من أداء دوره
الثقافى البناء دون عراقيل ومصاعب ، ومواصلة تقديم الفن الحقيقى
الرفيع إلى رواده ، والاستمرار فى تبنى التجارب الجديدة والمواهب
الشابة .

كلمة أخيرة : النساء يفتحن النار على شكسبير !

منذ أن مات شكسبير عام ١٦١٦ لم يكف أهل الفكر والفن فى بريطانيا عن مدحه وتقريزه ، وسرعان ما لحق بهم الأوربيون . وحين فرضت بريطانيا سطوتها الاستعمارية على العالم ، حرصت على فرض ثقافتها أيضا وعلى رأسها شكسبير الذى بات مقروا على كل المستعمرات بالأمر حتى طبقت شهرته الآفاق .

وإذا كانت بعض الأصوات هنا وهناك قد شذت عن القاعدة وانشقت عن كورس المديح والثناء ، خاصة فى فرنسا التى غارت على سمعة راسين وكورنى ، وكانت تنافس بريطانيا فى فرض ثقافتها على العالم ، إلا أن التيار النقدى العام فى العالم أجمع ظل يجعل هذا الشاعر ويحيط أعماله بهالة من القدسية الرهيبة .

وقد بلغ هذا التيار أوج مغالاته فى الستينات حين ظهر ناقد بولندى يدعى يان كوت ليؤكد لنا أن شكسبير مازال يحيا بيتنا ، فهو «معاصرنا» وفقاً لاسم الكتاب : ولم يكتف كوت بهذا بل قرر أيضا تنصيب شكسبير أباً للفلسفة الوجودية ومسرح العبث والسرالية والتحليل

النفسى الفرويدى وغيرها من التيارات الفكرية والفنية و « انشا الله
محدثوش » !

لكن دوام الحال من الحال . فمنذ السبعينات بدأت نذر التغيير
تتجمع فى سماء النقد الشكسىرى ، وحين أفضت رياح النقد التفكىكى
الباردة ورياح النقد النسوى الساخنة إلى تقلبات حادة فى الطقس النقدى
كان أول ضحاياها شكسىير . فما أن ظهر النقد التفكىكى حتى انهال
أتباعه على شكسىير بالهجوم والاتهامات بالرجعية والمحافظة ومساندة
الملكية والنظام الاقطاعى والطبقى والفكر البرجوازى وهلم جرا . وما أن
ظهر النقد النسوى - الذى يسعى إلى فحص الأسس الأيدولوجية
والبيولوجية والنفسية والثقافية ، بل والاقتصادية والقانونية للابداع - حتى
غرست حواء أظافرها النقدية الحادة فى أعمال شكسىير وأخرجت
أحشاءها إلى النور لترصد ما خفى فيها من تعصب ضد المرأة وتزيف
لصورتها .

وعلى مر السنين تراكمت الدراسات وشكلت تياراً نقدياً مناهضاً لتيار
التمجيد السابق . ولعل أعنف هجوم وجه إلى شكسىير حديثاً هو ما جاء
على لسان الناقدة (سنو إيلين كيس) فى كتابها المسرح والحركة
النسوية ، فهى لم تكتف باتهام شكسىير بالتعصب للرجل لأنه جعل
جميع أبطال تراجيدياته من الرجال ، وقدم فيها المرأة فى صورة سلبية
هامشية منمطة [كما فعلت من قبلها (ليندا بامبر) فى كتابها نساء فى

الكوميديا ورجال فى التراجيڤيا أو (مارلين فرنش) فى كتابها تقسيم التجربة الإنسانية عند شكسبير ، والقائمة تطول [بل اتهمته أيضا - وهذا هو الجديد - باستخدام المرأة أداة لإرضاء نزعة المتعة المثلية الجنسية بين الرجال فى عصره ، وحجتها أنه يجعل بطلات خمس من كوميدياته يتنكرون فى زى الرجال ويؤدين عددا من المشاهد الغرامية مع الرجال فى زيهن التنكرى هذا ! وترى سو إيلين كيس أيضا أن شكسبير كان ينظر إلى المرأة باعتبارها سلعة يتبادلها الرجال دون إرادتها ، وتضرب المثال على هذا ببطلة مسرحية قاجر البندقية - بورشيا - التى تتزوج بما يشبه «القرعة» ، وبكاترينيا بطلة ترويض النمرة التى تجمل إلى بيت الزوجية قسراً .

ولا أعتقد أن الحملة النسائية الضاربة على شكسبير ستتوقف فى السنوات القادمة ، ورغم بعض الأصوات النسائية المدافعة ستمضى الناقدات النسويات فى تفكيك نصوصه ، أو تمزيق أوصالها ، بحثا عن الحجج والقرائن لإدانته ، ورحم الله (هيلينا فوسيت مارتين) التى قالت عن شكسبير فى القرن التاسع عشر ، فى كتابها بعض الشخصيات النسائية فى مسرح شكسبير ، أنه أعظم كاتب أنصف المرأة وأجلّها وصور فضائلها على خشبة المسرح !

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ ومسى

www.maktabetelosra.org

E-mail: info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٣٨٣ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9669 - X



إن القراءة كانت ولا تزال وسوف تبقى، سيدة
مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية
الواضحة.. وعلى الرغم من ظهور مصادر
حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومناقشتها
القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة
المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية،
والأسلوب الأمثل للتعليم، فهى وعاء القيم
وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى
فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك



الثنى ٢٠٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

Bibliotheca Alexandrina

0542214